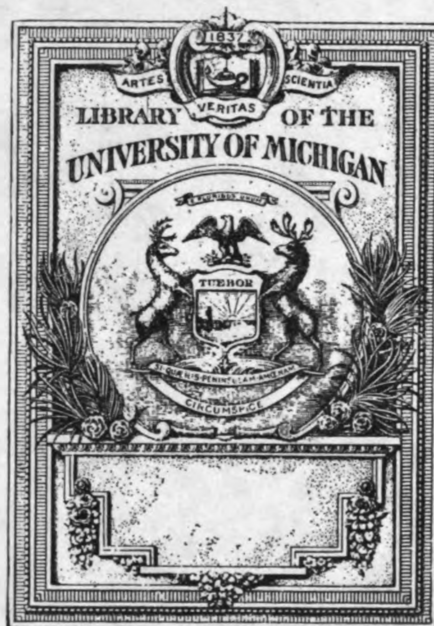


# DBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT·


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE



# HANDBUCH
D E R
# KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON

PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †

HERAUSGEGEBEN VON

DR. A. E. BRINCKMANN

PROFESSOR AN DER UNIVERSITAT ROSTOCK

unter Mitwirkung von

Professor Dr. J. **Baum**-Stuttgart; Dr. **E. v. d. Bercken**-München; Dr. Dr. **I. Beth**-Berlin; Professor Dr. **L. Curtius**-Heidelberg; Privatdozent Dr. **E. Diez**-Wien; Privatdozent Dr. **K. Escher**-Zürich; Konservator Dr. **A. Feulner**-München; Professor Dr. **P. Frankl**-Halle; Professor Dr. **W. Friedlaender**-Freiburg; Professor Dr. **A. Grisebach**-Breslau; Professor Dr. **A. Haupt**-Hannover; Professor Dr. **E. Hildebrandt**-Berlin; Professor Dr. **H. Hildebrandt**-Stuttgart; Dr. **F. Hoeber**-Frankfurt a. M.; Professor Dr. **H. Jantzen**-Freiburg; Professor Dr. **A. L. Mayer**-München; Professor Dr. **W. Pinder**-Leipzig; Professor Dr. **H. Schmitz**-Berlin; Prof. Dr. **P. Schubring**-Hannover; Prof. Dr. **J. Strzygowski**-Wien; Professor Dr. **Graf Vitzthum**-Göttingen; Professor Dr. **W. Vogelsang**-Utrecht; Professor Dr. **M. Wackernagel**-Münster; Professor Dr. **A. Weese**-Bern; Professor Dr. **H. Willich**-München; Professor Dr. **O. Wulff**-Berlin




BERLIN-NEUBABELSBERG

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

# BAROCKSKULPTUR

## ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER SKULPTUR IN DEN ROMANISCHEN UND GERMANISCHEN LÄNDERN SEIT MICHELANGELO BIS ZUM 18. JAHRHUNDERT

VON

Dr. A. E. BRINCKMANN

o. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Rostock

ZWEITER TEIL

6.—12. Tausend




BERLIN-NEUBABELSBERG

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

## VII. Die italienische Skulptur zu Beginn des 17. Jahrhunderts.

Die Entwicklung der italienischen Skulptur in der zweiten Hälfte des 16. Jhhs. zeigte, wie rasch die Anregungen Michelangelos aufgezehrt, man darf sagen, kleinlich verbraucht wurden. Statt unter seinem Einfluß eine Führerstelle zu gewinnen, wurde das Schicksal der italienischen Skulptur von einem niederländischen Bildhauer, Giovanni da Bologna, bestimmt, der mehr raffaelisch als michelangelesk fühlte.

Diese niederländisch-italienische Skulptur mit den beiden Angelpunkten Florenz und den Niederlanden tritt einen Siegeszug über Europa an. Er kann mit vielfältigen, provinziellen Modifikationen ebenso gut als letzte Nachblüte der Hochrenaissance wie als erste Verallgemeinerung des Gefühls für barockes Volumen, barocke Bewegung, barocken Ausdruck angesehen werden. Spanien und Norddeutschland wagen sich am mutigsten voran. Wie man von einer Protorenaissance spricht, die durch Aufnahme antiker Elemente entstand und die ganze mittelalterliche Kunst durchsetzt, darf man auch von einem Protobarock sprechen, der durch Aufnahme gotischer Empfindungselemente in Spanien und in Norddeutschland entsteht und lange, bevor die ersten entschiedenen Barockwerke in Italien geschaffen werden oder ihn beeinflussen können, Symptome des italienischen Barocks aufweist. Selbstverständlich wäre es falsch, nun etwa Spanien oder Norddeutschland als die Geburtsstätten des Barocks auszugeben. Es handelt sich hier um parallele Erscheinungen, die unabhängig voneinander entstehen, denen gemeinsam nur eine außerordentliche Steigerung der Gefühlsintensität, der Rausch im Volumen, das Hinarbeiten auf malerische Effekte ist, die sich aber letzten Endes in zwei wesentlichen Punkten voneinander unterscheiden. Der Protobarock ist eine ganz individuelle Äußerung, die im heißblütigsten spanischen Katholizismus und im nüchternsten Protestantismus erscheint und gewissermaßen in sich verdampft; der italienische Barock dagegen, der die Weltherrschaft antritt, wird von einem unwiderstehlichen Massenempfinden getragen. Der Protobarock beruht auf einer Zerstörung der klassischen Formensprache durch die Gotik, der italienische Barock anerkennt die klassische Form — daß fast alle italienischen Barockkünstler Antiken restaurieren und die Sammlung derselben eine steigende Leidenschaft wird, daß das klassisch gerichtete Frankreich eine stete fruchtbare Beziehung zum antiken Rom und den italienischen Barockkünstlern sucht, sind nur zwei Züge, doch sehr charakteristische —, er sucht sie nur zu überbieten, zu komplizieren. In seinen Konsequenzen führt norddeutscher Barock zu bombastischer, in sich völlig kraftloser Verwilderung; aus dem italienischen, kosmopolitischen Barock schält sich der Klassizismus heraus, weil schon dieser Barock in sich gesetzliche Bindungen trägt. Man mindert die Bedeutung des Protobarocks nicht herab, wenn man diese Unterschiede konstatiert. Trotz aller hinreißenden Pathetik kennt der romanische Künstler nicht die Empfindungsgewalten, die formlos und formfeindlich im Niederdeutschen gären, die ihn verbrennen und zerbrechen,

wenn er sich ihnen hingibt, die sein stures und verschlossenes Wesen als Notwehr übermenschlichen Gewalten gegenüber erscheinen lassen.

Angesichts dieser außeritalienischen Erlebnisse erscheint die Skulptur der Stadt, in der der Hochbarock geboren werden sollte, fast armselig. Trotz der überwältigenden Vorbilder, die in ihrer Spätzeit Raffaello und Michelangelo Rom geschenkt haben, konstatiert man eine merkwürdige Unfruchtbarkeit des künstlerischen Schaffens gegen Ausgang des 16. und zu Beginn des 17. Jhhs. Werke der Malerei, die nachhaltig wirken, wie die Fresken der Galleria im Pal. Farnese werden von einem Bolognesen, bedeutende Bauten von Oberitalienern geschaffen. In meiner „Baukunst des 17. und 18. Jhhs." habe ich darauf hingewiesen, daß ohne Kenntnis der oberitalienischen Baukunst die Grundlagen der Barockbaukunst Roms nicht verstanden werden können, wie denn in der mit einer matten Tradition brechenden Anlage eines Pal. Barberini das oberitalienische Palastschema von einem Oberitaliener, Carlo Maderno, nach Rom verpflanzt wird.

Ähnlich ist nun auch die Entwicklung in der römischen Skulptur. Die führenden Bildhauer um 1600 sind Oberitaliener oder gar Niederländer. Doch entsteht hier für den Kunsthistoriker eine Schwierigkeit: die Geschichte der oberitalienischen Skulptur ist bis heute ganz stiefmütterlich behandelt, wie denn überhaupt diese ganze Epoche kein besonderes Interesse gefunden hat, was leicht der unausgesprochene Charakter ihrer Skulptur erklärt. Ein großer Künstler, der das Vielfältige, Zaghafte und Launische auf einen Generalnenner brachte, fehlt gerade im Mailändischen, aus dem die meisten in dieser Zeit in Rom tätigen Künstler stammen. Die Skulpturenaufträge für den Mailänder Dom, an dem etwa 200 Statuen im 16. Jhh. entstanden sind, für die Fassade von S. Maria presso S. Celso, für die Certosa von Pavia haben eine ganze Schar Bildhauer ernährt, in deren Arbeiten sich alle Einflüsse dieser Zeit, die zwischen Michelangelo und Jacopo Sansovino pendeln, wiederspiegeln. Ohne Originalität kommt es hier zu einer Versöhnung des Michelangelesken und des Klassischen, und wenn der Weg, der zu diesem Resultat führt, uns unbedeutend erscheinen mag, so bietet doch dieses Resultat die Basis, auf der sich der Aufschwung italienischer Barockskulptur vollziehen kann. Der Stil Giovannis da Bologna war viel zu vollendet in sich, um in gleicher Sphäre noch wesentliche Steigerung über sich hinaus erfahren zu können.

Aus der großen Zahl Mailänder Künstler, zu denen auch die bereits in anderem Zusammenhang genannten Marco d'Agrate (S. 103) und Leone Leoni (S. 124) gehören, treten wenigstens zwei oder drei als Persönlichkeiten faßbar heraus. Lorenzo Stoldi aus Florenz, Schüler des Tribolo, arbeitet um 1550 für S. M. presso S. Celso die Statuen Adams und Evas, die zu seiner Zeit bewundert wurden. Ihn verdrängt Annibale Fontana, der als Erzgießer größere kunstgewerbliche Arbeiten wie die vier, fast zwei Meter hohen Kandelaber in der Certosa di Pavia fertigt, an der Fassade von S. M. presso S. Celso Figuren und Reliefs der beiden unteren Geschosse und zwei der Posaunen blasenden Engel auf dem Giebel in Marmor arbeitet. In den beiden Sibyllen auf dem Portalgiebel merkt man das Bestreben, es Michelangelo nachzutun. Im Innern der Kirche auf dem Altar der Vierung eine groß aufgefaßte Madonna. Bezeichnende Werke sind die Skulpturen Angelo Marinis, der sich siculus (Sizilianer) nennt, für die Fassade der Certosa di Pavia (Abb. 223): kontrapostisch undulierende Bewegungen, rein dekorativ erfaßt, Anlehnungen an Michelangelos Christus in S. M. sopra Minerva für die Helena, teilweise fein ausgearbeitete antike Gewandstatuen nachahmende, immer etwas schlaffe Drapierung, Gesichter ohne tiefere Charakteristik. Ebenso schlaff und uncharakteristisch, wenn auch nicht würdelos, die segnende Sitzstatue Pius' IV. im Mailänder Dom.

Niederländer und Oberitaliener sind es, denen in dieser Zeit die großen päpstlichen Aufgaben in Rom zufallen. Zwei Hauptaufgaben werden mit gleichem Motiv den Künstlern gestellt: der Skulpturenschmuck der Capp. Sixtina oder del praesepio am rechten, der Capp. Paolina oder Borghese am linken Nebenschiff von S. Maria maggiore in Rom. Die erste errichtet 1588—89

von Domenico Fontana, dem bevorzugten Architekten Sixtus' V., die andere 1611—12 von Flaminio Ponzio im Auftrag Pauls V. Beide Päpste schufen hier bei Lebzeiten für sich und einen ihnen nahestehenden Vorgänger auf dem Stuhl Petri die Grabmale.

Beide Kapellen ähneln einander bis auf wenige, darum aber um so bezeichnendere Unterschiede, die man in den bei Letarouilly (Edifices de Rome) abgebildeten Grundrissen und Schnitten studieren mag. Sie sind mit hoher Kuppel über griechischem Kreuz errichtet, dessen einer Arm sich gegen die Seitenschiffe der Kirche öffnet. Gegenüber dem Eingang liegt in der Capp. Sixtina, deren Altar in der Mitte steht, die Wand mit dem Papstthron, in der Capp. Paolina die Altarwand. An den Seitenwänden je ein Papstgrab: in der Capp. Sixtina links das Pius' V., (Abb. 224), rechts das Sixtus' V. (Abb. 225), in der Capp. Paolina rechts das Clemens' VIII. (Abb. 228, 230), links das Pauls V. (Abb. 229). Man ist überrascht, die Entwicklungslinie Michelangelo — Guglielmo della Porta verlassen zu sehen und statt einer Nischenkomposition, das heißt einer Bindung von Plastik und Raum, einen flachen Wandaufbau zu finden. Wir werden dieses gewollte Stagnieren auch in den Skulpturen selbst wiederfinden. Jedes Grabmal zeigt in der Mitte des Hauptgeschosses die thronende oder kniende Statue des betreffenden Papstes, zu Seiten je ein hohes, im Obergeschoß je drei etwas kleinere Marmorreliefs, deren Inhalt sich auf das Pontifikat bezieht. Ich gebe, da die Zuweisungen in den verschiedenen Guiden sehr durcheinandergehen, die beteiligten Künstler nach dem jetzigen Stand der Forschung. Außer den Reliefs enthalten die Kapellen eine Anzahl Nischenfiguren, an denen noch andere Künstler arbeiten. Sie sind so wahre Museen der damaligen römischen Skulptur.



223. Marini, Kaiserin Helena und Apostel. Certosa di Pavia

Zwei Fiaminghi, niederländische Bildhauer, arbeiten neun von zehn Grabmälerreliefs der Capp. Sixtina: Niccolò Pippi aus Arras und Egidio della Riviera, dessen niederländischer Name Hans van der Vliet (Fleet) ist. Die Reliefs sind ganz in der malerischen niederländischen Tradition gedacht, die Oberfläche erscheint möglichst gleichmäßig aufgearbeitet, Teile der Figuren treten frei heraus, tiefe Landschaftseinblicke werden gegeben, Luft, Dampf, Wolken gelangen zur Darstellung, gleichzeitig werden momentan-impressionistische Bewegungen gesucht (Abb. 227). Die Reliefs sind Glieder jener Entwicklungsreihe, die über die Schlachtenreliefs Colijns zu Innsbruck, das Jonaswunder Coppens in Schwerin (Abb. 128) führt. Bei der Darstellung der Seeschlacht wird man auf die Anregungen Lomazzos (Trattato, Libro VI, Kap. 30) verweisen dürfen, dessen Buch 1585 erschienen war. Gar nicht nachdrücklich genug können diese Werke angemerkt werden, denn hier findet die Kunst eines Giovanni Lorenzo Bernini Wurzeln und gedankenlos erweist es sich, ihn als Begründer des malerischen Stils, als ersten Darsteller transitorischer Vorgänge über Gebühr zu feiern. Was der Barock diesen äußerlichen technischen Leistungen der niederländischen Kunst verdankt, lernt man hier einsehen, um so unverständlicher, wenn diese Epoche der italienischen Skulptur nicht nur unbeachtet, sondern auch mißachtet geblieben ist. Fast renaissancemäßig ist das Komponieren auf der Fläche: beide Niederländer suchen ein Liniengefüge, in das sich die Darstellung, die Reihe der Personen einbetten, symmetrisches Gleichgewicht der Hälften wird gegeben, besonders in den Figuren des Vordergrundes, doch fesseln die Linien die Darstellung keineswegs streng schematisch. Der

| | 1588—89 | |
|---|---|---|
| Seeschlacht von Lepanto 1571<br><br>Egidio della Riviera | Papstkrönung<br><br>Egidio della Riviera | Reiterschlacht (Floralegende)<br><br>Niccolò Pippi |
| | Cappella Sixtina | |
| Verleihung der Generalstandarte<br><br>Egidio della Riviera | Pius V. (1566—1572)<br><br>Lionardo da Sarzana | Verleihung des Generalstabes<br><br>Niccolò Pippi |
| | Domenico Fontana | |

224. Schema des Grabmals Pius' V. in S. Maria maggiore. Rom

| | 1588—89 | |
|---|---|---|
| Kanonisierung des Diego d'Alcalà<br><br>Egidio della Riviera | Papstkrönung<br><br>Egidio della Riviera | Friedensschließung zwischen Polen u. Oesterreich<br><br>Niccolò Pippi |
| | Cappella Sixtina | |
| Caritas<br><br>Giovanni Antonio da Valsoldo | Sixtus V. (1585—1590)<br><br>Giovanni Antonio da Valsoldo | Justitia<br><br>Niccolò Pippi |
| | Domenico Fontana | |

225. Schema des Grabmals Sixtus' V. in S. Maria maggiore. Rom

Verschwindungspunkt der Reliefperspektive wird gern auf die Seite geschoben, besonders deutlich tritt dies bei Innenräumen hervor, wie sie bei der Krönung Sixtus' V., der Verleihung der Standarte und des Generalstabs (Abb. 226) gegeben werden: in diesen letzten rücken die beiden Verschwindungspunkte gegen die Papstfigur in der Mitte des ganzen Grabmals zusammen. In solchem Sprengen der Komposition, im Verschieben der Perspektive machen sich barocke Bestrebungen geltend, die später von dem italienischen Relief weiter ausgebaut werden.

Von Niccolò Pippi besitzt Rom noch einige andere Arbeiten, die Baglioni aufzählt: die Statue des Melchisedech und das Relief mit seiner Geschichte am Ciborium in S. Giovanni in Laterano, in S. M. dell'anima das Grabmal des Herzogs von Cleves, an beiden arbeitet er zusammen mit Egidio della Riviera. Von Egidio in S. M. dell'anima das Grabmal des Kardinals Andrea d'Austria mit der Kniefigur des Kardinals, dem Relief der Auferstehung Christi und zwei allegorischen Frauengestalten. Er hat sichtlich Einfluß auf das Relief Pietro Berninis (Abb. 230, oben Mitte) ausgeübt.

Mit den Papstfiguren von Giovanni Antonio Paracca da Valsoldo und Lionardo da Sarzana treten zwei Mittelitaliener auf, die in Rom beide zunächst als Restauratoren von Antiken tätig waren. Paracca da Valsoldo, der die beiden Giganten rechts und links der Treppe zur Piazza del Campidoglio restaurierte, lehnt sich in seinem Relief der Caritas, das durch Darstellung der spanischen Tracht die Vorherrschaft der spanischen Gesellschaftlichkeit dokumentiert, an niederländische Reliefauffassung an, versucht aber gleichzeitig eine Wiederbelebung der Antike in raffaelischem Sinn. Baglioni weist ihm die Nischenstatue des schlichten aber beseelten Petrus Martyr zu, die jetzt für Scilla Lunghi in Anspruch genommen wird. Von ihm auch das Grabmal des Kardinals Albano in S. M. del popolo. Lionardo da Sarzana ist in seinen Frühwerken schlaff und weichlich, wofür neben der Statue Pius' V. das Grabmal Nikolaus' IV. in S. M. maggiore charakteristisch ist, und bleibt trotz Vertiefung der Auffassung auch in der Kniefigur Pauls V. kleinlich. Pietro Paolo Olivieri ist der Schöpfer der Statue des Antonius von Padua. Das signierte Relief mit der Rückkehr des Pontifikats von Avignon nach Rom am Grabmal Gregors XI. in S. Francesca Romana komponiert er ganz niederländisch. Die überlebensgroße, Segen spendende Sitzfigur Gregors XIII. in S. M. in Aracoeli, deren Gesicht den Ausdruck des Moses von Michelangelo einfangen möchte, läßt in ihrem gotisch hängenden Faltenwurf ahnen, daß Olivieri die Musik Ghibertis schöner fand als das Getöse Michelangelos. Ebenso retrospektiv Dominicus, als dessen Schöpfer Olivieri oder Giovanni Battista della Porta genannt werden, ein Lombarde und Verwandter des Fra Guglielmo della Porta, der in Rom sich einen gewissen Namen durch Fälschen von Antiken machte. Das Unsichere, Unentschlossene spricht in diesen Werken besonders stark im Vergleich mit dem frischen, unproblematischen Handwerkertum der beiden Niederländer.



226. Niccolò Pippi. Verleihung des Generalstabs. Rom



227. Egidio della Riviera, Seeschlacht. Rom

Sehr viel mehr Bildhauer sind in der Capp. Paolina beschäftigt. Hier haben die Oberitaliener den Vorrang. Ambrogio Buonvicino ist Mailänder, Scilla Lunghi und Ippolito Buzzi stammen aus Viggiù, einem Bergstädtchen im Mailändischen, Stefano Maderno ist Lombarde und Camillo Mariani gebürtiger Vicentiner aus einer sienesischen Familie. Wie Rom im Mittelalter selbst unproduktiv den Comasken lohnende Arbeit bot, so strömen jetzt aufs neue die oberitalienischen Steinmetzen der päpstlichen Stadt zu. Cristoforo Stati hat wohl den Zunamen da Bracciano, wächst aber in Florenz auf, ebenso ist Pietro Bernini aus Sesto bei Florenz gebürtig. Niccolò Cordieri (Cordier), genannt Franciosino, stammt gar aus Lothringen (Lorena), kommt aber bereits als Kind nach Rom. Der in der Kapelle nicht beschäftigte Schüler Camillo Marianis, Paolo San Quirico, der Arbeiten in farbigem Wachs modelliert, die damals in kleinen Formaten die Porträtphotographie ersetzten, und der diese Kleinarbeit auch in der Bronzefigur Pauls V. in der Sakristei von S. M. maggiore durchmerken läßt, stammt aus Parma.

Von diesen Bildhauern schließt sich Buonvicino, der seit 1581 in Rom nachweisbar ist, in seinem Reliefstil sklavisch und nüchtern an niederländische Vorbilder an (Abb. 228 : 230). Flau und freudelos ist sein Relief der Schlüsselübergabe in der Vorhalle von S. Pietro. In der Nischenfigur des Joseph der Capp. Paolina bringt er eine der seit Raffaellos Schule von Athen Allgemeingut gewordenen Standfiguren. Ippolito Buzzi, seit 1591 in Rom erwähnt, doch wohl schon früher anwesend, ist nur ein fleißiger, phantasieloser Marmorarbeiter, der im Bau seiner Reliefs ganz den Niederländern folgt, nur das Format seiner Figuren vergrößert (Abb. 230). Ich möchte annehmen, daß beide als Gesellen an den in verhältnismäßig sehr kurzer Zeit entstandenen Reliefs der älteren Kapellen mitgearbeitet haben. Was man sonst in Rom von Buzzi sieht, wie den riesigen wandernden Jakob in S. Giacomo degli Incurabili, den man für ein Werk des langweiligsten Klassizismus halten könnte, die Statue Clemens' VIII. in der Capp. Aldobrandini von S. M. sopra Minerva zu Rom, verbessert nicht unsere Meinung. Die Marmorstatue eines Bartholomäus im Dom von Orvieto, die Baglioni erwähnt, ist mir unbekannt geblieben.

Auch Camillo Mariano, Schüler und Freund Olivieris, der nach dessen Tod das durch jenen für die Capp. Gaetani von S. Pudenziana begonnene Relief der Magier aus dem Morgenlande beendet, und Scilla Lunghi da Viggiù können kaum als besondere Persönlichkeiten gelten. Der Sturm auf Strigonia von Mariano 1612 (Abb. 230) ist ernster, größer aufgefaßt, als ähnliche niederländische Reliefs; das Motiv der von oben links hereinflatternden

| | | |
|---|---|---|
| | 1611—12 | |
| Friedensschließung zwischen Heinrich IV. und Philipp II.<br>Ippolito Buzzi | Papstkrönung<br>Pietro Bernini | Messe<br>Paracca da Valsoldo (?) |
| | Cappella Paolina | |
| Zwei Reiterzüge<br>Ambrogio Buonvicino | Clemens VIII. (1592—1605)<br>Scilla Lunghi | Sturm auf Strigonia<br>Camillo Mariani |
| | Flaminio Ponzio | |

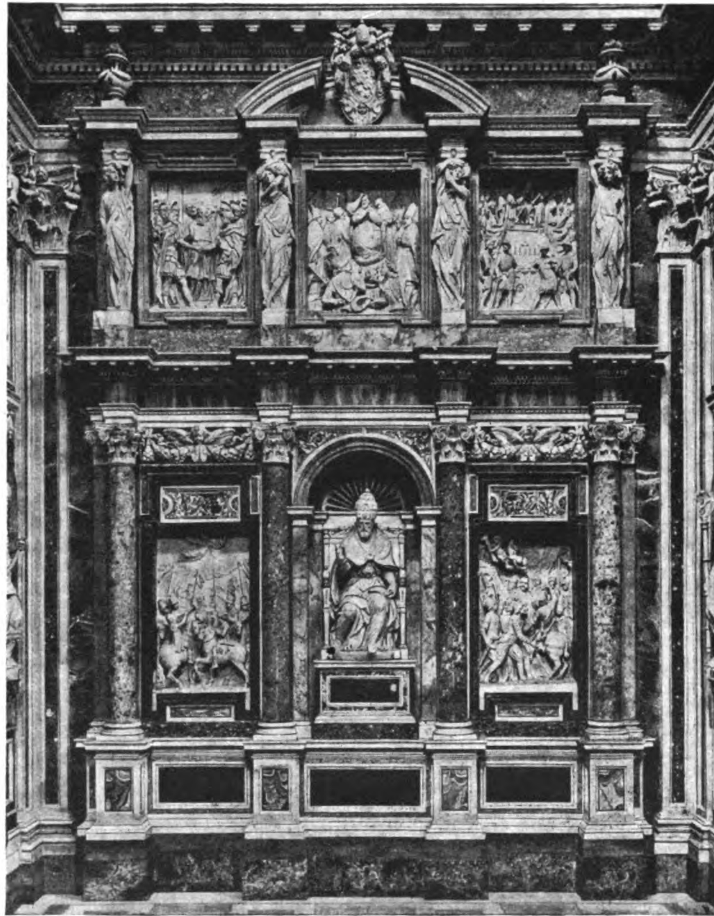
228. Schema des Grabmals Clemens' VIII. in S. Maria maggiore. Rom

| | | |
|---|---|---|
| | 1611—12 | |
| Messe<br>Paracca da Valsoldo | Papstkrönung<br>Ippolito Buzzi | Die türkischen Gesandten vorm Papst<br>Cristoforo Stati |
| | Cappella Paolina | |
| Heereszug<br>Stefano Maderno | Paul V. (1605—1621)<br>Leonardo da Sarzana | Paul V. besichtigt den Festungsbau von Ferrara<br>Ambrogio Buonvicino |
| | Flaminio Ponzio | |

229. Schema des Grabmals Pauls V. in S. Maria maggiore. Rom

Putti mit Kreuz und Kelch, die im Luftraum frei vor dem Relief zu schweben scheinen, ist ganz malerisch gedacht und findet sich seit Tizianos Ermordung des Petrus Martyr auf zahlreichen Bildern der Zeit. Das Relief beginnt sich unruhiger zu füllen. Mariano hat dekorative Stuckarbeiten in Verbindung mit Malern erledigt, so mit Federigo Zucchero im Gesù, und diese Verbindung mit der Malerei ist für die Ausbildung der Barockskulptur entscheidend. Im Evangelisten Johannes 1611 der Capp. Paolina versucht er den Moment visionärer Intuition zu geben. Eine größere Anzahl nebensächlicher Arbeiten zählt Baglioni in der Vita des Künstlers auf. Die ganz kunstgewerblich detaillierte, damit weniger etwas Künstlerisches als eine außerordentliche technische Geschicklichkeit verratende Marmorstatue Clemens' VIII. von Scilla Lunghi (Abb. 230) war ursprünglich für einen anderen Platz bestimmt. Die gleiche technische Geschicklichkeit im Wegbohren und Wegschlagen des Marmors, bis nur noch schmale dünne Stege stehen bleiben, beweist er auch in der Liegefigur und den beiden weiblichen Allegorien am Grabmal des Kardinals Alessandrino, einem Neffen Pius' V., in S. M. sopra Minerva. Gewiß wird beiden Künstlern der Laie noch weniger Interesse entgegenbringen als der Kunsthistoriker es gemeinhin tut. Kunsthistorisch denken heißt aber, den Symptomen der Formentwicklung nachspüren; geschichtliche Zusammenhänge sind hier nicht Tatsachenreihen sondern Funktionsreihen der Form, die der Kunsthistoriker gewissermaßen biologisch bis zu ihren ersten Keimen zu verfolgen hat. Sieht man dann bei Giovanni Lorenzo Bernini deutlich das Streben nach illusionistischer Wirkung, eine Präponderanz fabelhafter technischer Geschicklichkeit, so liegen die Anfänge in den Illusionen, die Mariano mit den scheinbar frei schwebenden Engeln bildet, in dem technischen Raffinement der Clemensstatue.

In der Fügung des Reliefs der türkischen Gesandten von Cristoforo Stati macht sich Neigung zum weichen Abgleitenlassen der Formen geltend. Noch deutlicher zeigt diese Manier seine Statue der Maria Magdalena in der Capp. Barberini (1. Kapelle links, vollendet 1605 und bis 1614 reich ausgeschmückt) von S. Andrea della Valle zu Rom (Abb. 231) gegenüber der Sitzfigur des Monsignore Barberini. Aus ihrem Körper entblüht eine süße Sinnlichkeit, die diese Sünderin trotz Totenschädels weniger bußfertig als verführend erscheinen läßt. Der Aufbau der Gliedmaßen ist nicht kontrapostisch gebrochen, sondern schwingt sich in Kurven vorgleitend abwärts: halb zieht es sie, halb sinkt sie hin. Die Gelenke werden nicht abgeknickt, sondern nur wie in weichem Ton gebogen. Dem Funktionengefühl entspricht das Massengefühl: die Kopfform, eine Schulter, ein Knie sind weich gerundet, und die schönen Finger fließen mehr um das Kreuzende, als daß sie es fassen. Aus feinstem Marmor arbeitet Cristoforo Stati für das Schloß



230. Grabmal Clemens' VIII. Rom

in Bracciano die nackte Gruppe Venus und Adonis, für den Garten der Villa Mattei in Rom die Figur der Amicitia — Thema und Form führen in eine sinnliche, entschieden erotische Stimmung. Eine solche ist in dieser Zeit des starken Lebensgenusses keineswegs verwunderlich, verwunderlich eher, daß sie meist temperiert bleibt. Die Inquisition wachte sehr scharf über öffentliche und künstlerische Moral, sie verstattete Erotik in der Kunst nur dann, wenn suggestive Wirkungen zur Erzielung religiöser Stimmungen notwendig waren. Angesichts der Maria Magdalena soll der Bußfertige in sich gehen, zu seiner Zerknirschung verführerische Schönheit des Weibes den anderen Pol bilden. Dieser Gedankengang begegnet auch in den jesuitischen exercitia spiritualia, deren Wirkungen entweder auf vollkommener Identifizierung oder stärkster Kontrastierung beruhen. Es ist wichtig, schon hier diesen Zug festzustellen, der durch den Einschlag des Schwärmerischen, Schmiegsam-Weichen anders als derbe Sinnlichkeit der Renaissance, anders als ornamental gezogene Sinnlichkeit eines Giovanni da Bologna geartet ist. Es grenzt fast an Lüsternheit, wie die Ringel der Locken den Körper des Weibes abtasten, Brustwarzen und Nabel nicht verhüllen, sondern rahmen und kokettierend überschneiden.

Mit einer entschiedenen Begabung für Monumentalität in raffaelischem Sinn stellt Niccolò Cordieri in die Nischen der Capp. Paolina die Statuen Davids, Arons (Abb. 232), des Abts

Bernhard und des Athanasius. Hier spricht noch einmal römische gravitas der Hochrenaissance, wie man sie gleichzeitig in den Bauwerken eines Soria findet, nicht frei von selbstgefällig hervortretender technischer Geschicklichkeit, die sich nicht genug an ziselierenden Einzelausführungen tun kann. Das Obergewand Arons ist über und über mit Brokatmustern bedeckt, die Kette des Räucherfasses ist als Marmorsteg zum größten Teil frei vor dem Körper hinweg geführt. Tiefe Bohrungen lockern die Oberfläche, Augen, Mund und sogar Nasenlöcher am Goliathhaupt sind durch Schatten schwarz. Die Arbeiten machen den Eindruck, als seien sie für Bronze erdacht, die Form des ursprünglichen Marmorblocks bestimmt nichts mehr. Tatsächlich hat auch Cordieri in Bronze gearbeitet: die 1608 aufgestellte Kolossalstatue Heinrichs IV. von Frankreich in der nördlichen Portikus von S. Giovanni in Laterano ist von ihm, ebenso die 1614 aufgestellte Bronzestatue Pauls V. in Rimini, jetzt zu einem Gaudenzio umgewandelt. Michelangelo dachte in den Block hinein, teilweise bildet die natürliche Haut des Steins Grenzfläche seiner Skulpturen; hier wird der Marmor verschwenderisch weggeschlagen, die Form ist unabhängig vom Block, ja im Gegensatz zu ihm konzipiert. Indem nun aber die geschlossene Blockform als solche gesprengt wird, überspringt die Skulptur Grenzen, in die sie das Durchmerkenlassen ursprünglicher Blockumgrenzungen band. Das plastische Volumen grenzt sich nicht mehr gebunden ab, sondern greift unbehindert in das umgebende räumliche Volumen hinein. Es zertrümmert dieses räumliche Volumen und rafft davon Stücke für sich heraus, die es dem plastischen Volumen einwirkt. Da es unmöglich wird, diese nach allen Richtungen ausgreifenden und zurückweichenden Figuren in der Vorstellung mit einem Prisma zu umschließen, das sie an vielen Stellen festhält, ist es auch nicht möglich, zu bestimmen, welche Teile des umgebenden Raumkörpers der plastischen Daseinssphäre zuzurechnen sind, welche sich von ihr abscheiden. Der Nischenraum kann die Aktion der Figur nicht mehr vollkommen bändigen, sie greift über ihn und seinen Rahmen hinaus. Diese Erscheinungen sind bei Cordieri noch zaghaft, deuten sich immerhin schon an. Eine Durchdringung von plastischem Körper und umgebendem Raumkörper findet statt genau so, wie in der Baukunst dieser Zeit das Relief der raumschließenden Wandungen immer stärker wird und Teile des Raums in plastische Sphären hinüberzieht. Der Vorgang läßt sich auch vom Raum ausgehend so auffassen, als ob dieser Keile in den plastischen Körper hineintriebe. Weiter in dieser Richtung gehend muß der Barock zum Gruppenbau kommen, denn nur mit diesem wird die gegenseitige Durchdringung und Mischung vollkommen. Der Prozeß spielte sich ähnlich, doch ohne diese Konsequenz bis zum Letzten, in der hellenistischen Skulptur ab.

Die Skulpturen Cordieris in der Capp. Paolina wirken kalt und akademisch. Er ist sonst bemüht, die lebendige Wirkung der Oberfläche zu fassen, das zarte Gefält eines Leinenrocks, das Weichknitterige der Seide, die morbidezza eines gealterten Gesichts. In dieser realistischen Durcharbeitung nicht unbedeutend die segnende Sitzstatue Gregors des Großen in S. Gregorio in Monte Celio zu Rom, die er nach dem Bericht Baglionis aus einem abbozzo des Michelangelo fertigte. Leider ist es mir nicht möglich, genaue Maße der Marmorfigur zu erhalten, ich möchte aber annehmen, daß der abbozzo vom Juliusgrabmal stammt, und nicht, wie Baglioni will, für eine Papststatue bestimmt war, sondern für eine dem Moses ähnliche Sitzfigur im oberen Geschoß des Grabmals (Abb. 35). Der Nachwelt hat Cordieri einen schlechten Dienst erwiesen, damals mochte man glücklich sein, das Unvollständige wenigstens in einen Gregor hinüberzuretten. Stärker noch dieser peinlich spürende Realismus in den Gesichtsbildungen der Figuren der Aldobrandinigrabmäler von S. M. sopra Minerva zu Tage tretend, die der Kardinal Pietro Aldobrandini, der spätere Clemens VIII., in besonderer Kapelle seinen Eltern Sylvester Aldobrandini und Luisa Deti nach 1596 errichtete. An den seitlichen Nischenfigürchen waren Mariani und Stefano Maderno beteiligt. Ob es grade Prudentia mit dem Spiegel charakterisiert, wenn ihr Gewand unter den schönen Busen herabgleitet, mag man bezweifeln und neben dem alten Sylvester etwas erstaunt dieses Figürchen kokettester weiblicher Eitelkeit betrachten. Das Gesicht der Frau Deti (Abb. 89) zeigt in sichtlicher Anlehnung an spätantike Matronenporträts eine fast holländische Genauigkeit in der Darstellung der Zeichen des Alters, des welken Fleisches, des Doppelkinns, der matten alten Augen. Es müßte keine Dame der römischen Gesellschaft sein, wenn



231. Stati, Maria Magdalena. Rom



232. Cordieri, Aron. Rom

sie nicht auch im Verfall noch einen würdigen Eindruck machte. Man vergleiche diesen Kopf mit dem ganz ähnlich aufgefaßten der Madonna in S. Croce zu Florenz von Vincenzo Danti (Abb. 88), um die ganz außerordentlichen stilistischen Veränderungen zu erfassen.

Auf dem signierten Schlachtrelief in der Capp. Paolina bezeichnet sich Stefano Maderno als Romanus. Mag er auch Lombarde sein, so merkt man die Einwirkung antiker römischer Reliefs auf diesen Heereszug. Die gepanzerten Scharen ziehen mit anderer Macht über die Bühne, Lanzenwälder schießen auf, geschwungene Signalhörner schmettern dem Zug voran. Stefano Maderno war längere Zeit als Antikenrestaurator und Fertiger von Gipsabgüssen tätig gewesen, hier zieht er das Resultat seiner Kenntnisse. Ebenfalls in S. M. maggiore befindet sich das Relief mit der Legende des Papstes Liborius und des römischen Patriziers, der auf den Schnee den Grundriß der Kirche zeichnet, gegossen nach dem Modell Stefano Madernos von Domenico Ferrerio und Orazio Censore. Außen an der Fassade der Capp. Paolina von ihm die Efremstatue aus Travertin. Eine Anzahl meist dekorativer Arbeiten zählt Baglioni in der Vita des Künstlers und des Bertolot auf. Er konstatiert traurig, daß la professione sua andossene in fumo, seitdem Maderno gutsituierter Steuereinnehmer am Hafen geworden war.

Das berühmte Werk Madernos ist die von dem Dreiundzwanzigjährigen 1599 gearbeitete



233. Stefano Maderno, S. Cecilia. Rom

Cäcilie in Chiesa di S. Cecilia zu Rom (Abb. 233). In einer dunklen kastenartigen Nische unter dem Altar liegt die weiße Marmorfigur der von Gewand und Kopftuch umhüllten Heiligen in der Stellung, wie sie angeblich gefunden wurde. Aus tiefem Schnitt am Hals tropft Blut. Das gegen die Erde gekehrte Gesicht ist nicht sichtbar, die Hände liegen todesschlaff nach vorn, als ob sie noch unsichtbare Fesseln bänden. Die Kontur zeichnet eine schwellende Kurve, deren matte Wellen besonders rührend wirken. Wie das Motiv, das häufig nachgeahmt wird, barockisiert und wüst werden kann, zeigt die schlummernde Heilige in S. Luca Foro Romano.

Im Grunde ist dieses Werk nur ein glücklicher Gedanke ohne sonderliche künstlerische Verdienste, und dieser glückliche Gedanke ist selbst nicht einmal Eigentum Madernos: in der gleichen Kirche hat Francesco Vanni in einer Lünette das gleiche Thema vor Maderno behandelt, wo die liegende Cäcilie eine ähnliche Kontur zeichnet und der Hintergrund — hier mit einigen Figuren — sich in die gleichen Tiefen des Dunkels verliert. Nagler (Künstlerlexikon 1839) schwärmt angesichts der Skulptur: „alle Umrisse der zarten jungfräulichen Gestalt lassen uns das lieblichste Antlitz ahnen" — mir scheint, daß die Formen recht allgemein gehalten sind, die Gewandbehandlung mit ihren drehenden Falten, den unsicheren Ausgängen nicht gerade bedeutend ist. Wenn man das Gesicht verbirgt — Vanni tat das nicht —, so ist das wohl dezent, aber schließlich doch ein Umgehen der Schwierigkeit. Aber der Eindruck dieser Figur ist unbestreitbar rührend. Er beruht weniger auf Formalem als auf suggestiv psychischen Vorstellungen: die junge Heilige, die brutal ermordet ist, deren knospender Körper welk daliegt, die tiefe Schatten der Gruft fressen. Das Mitleid wird erregt und auch in der Kunst ist das Mitleid gefährlich als erste Stufe einer unklaren Liebe. Ein Mittel ist, wenn auch nicht neu, so doch mit voller Absicht verwandt: die Skulptur wird unter Licht- und Schattenbedingungen gebracht, die dieses ambiente untrennbar mit ihr verbinden, malerische Wirkungen herantragen und sie zum Raum in Beziehung setzen, wodurch schließlich jener mystische Gemütseindruck erregt wird. Die Skulptur arbeitet hier also bewußt auf Dinge hin, die akzessorischer Natur sind, will malerisches Schauspiel sein, seelische Stimmungen auslösen. In solchem Streben, das hier noch jungfräulich zart auftritt, erkennen wir eine letzte Wurzel der Skulptur des Hochbarocks, insonderheit Giovanni Lorenzo Berninis.

Der letztzunennende Mitarbeiter an den Skulpturen der Capp. Paolina ist Pietro Bernini,



234. Pietro Bernini, Himmelfahrt Mariae. Rom

der Vater Giovanni Lorenzo Berninis, „di non ordinario grido nella Pittura e Scoltura", wie Baldinucci wertet. Mit ihm weht zum ersten Mal wieder ein genialischer Zug durch die italienische Skulptur. (Der Aufsatz von Muñoz in Vita d'arte 1909, Pietro Bernini scultore, ist sehr vorsichtig zu nehmen; vgl. auch Sobotkas Aufsatz in L'arte 1909).

Geboren 1562 in Sesto bei Florenz lernt er bei Sirigatti in Florenz, den Borghini (Riposo) als Maler und Bildhauer lobend erwähnt, zeichnen, geht dann mit Antonio Tempesta und anderen Malern nach Caprarola, wo ihnen umfangreiche Freskoaufträge zugewiesen werden. Er entwächst also dem Kreise der florentiner Manieristen. In Rom bildet er sich als Bildhauer aus. 1584 geht er nach Neapel, wo er urkundlich seit 1589 nachweisbar ist und scheint sich zunächst Michelangelo Naccherino angeschlossen zu haben, der unter Giovanni da Bologna gearbeitet hatte (S. 148). Wir finden ihn selbständig beschäftigt mit Skulpturenschmuck der Kirchenfassade des Monte di Pietà 1601, 1603 mit vier Skulpturen der Capp. dei Ruffo in den Gerolomini. Auch für Private soll er gearbeitet haben. Hier bildet er seine technische Gewandtheit aus, die auf Transponierung malerisch-impressionistischer Effekte in die Skulptur ausgeht: „con tanta facilità il trattava che era stupore il vederlo", doch vermißt Baglioni den disegno, das heißt die akademisch rein gesehene Auffassung der Form. 1605 scheint er nach Rom gekommen zu sein. Wie die anderen Nord- und Mittelitaliener locken ihn Aufträge des Papstes und der Nepoten. Sein erstes datierbares Werk ist das mächtige Relief der Assunzione (1606—11), das im Baptisterium von S. M. maggiore zur Aufstellung kam (Abb. 234). Er übersetzt damit eine Darstellung ins Plastische, die seit Tizianos mächtigem Bild verschiedentlich von Malern wie unter anderen von Taddeo Zuccaro, behandelt worden war.

Eine freie Anlehnung an diese ist unverkennbar in den Aposteln, den Engelchen, der visionär nach oben gewandten Madonna. Selbstverständlich wird er zur Ausstattung der Capp. Paolina hinzugezogen und arbeitet das Relief der Krönung Clemens' VIII. wie die vier Karyatiden des oberen Geschosses (Abb. 230; die Karyatiden gegenüber am Grabmal Pauls V. von Ippolito Buzzi). Er gibt in der Vordergrundgruppe des Kriegers mit den beiden Edelleuten jene von Malern schon häufig verwandte Überschneidung großer Vordergrundfiguren durch den Rahmen, die die Reliefszene nach vorn erweitert, gleichzeitig die Tiefe perspektivisch zurückdrängt. Daß im Motiv sich gewisse Ähnlichkeiten mit den beiden Krönungsreliefs des Egidio della Riviera ergeben, ist bemerkt worden, sie erklären sich durch die traditionellen Formen der Handlung. Bernini übertrifft seine Vorgänger durch die Mächtigkeit der Darstellung. Wo jene ganze Scharen von Kardinälen aufmarschieren lassen, begnügt er sich mit vier — einer nur durch den Kardinalshut angedeutet — und einigen Ministranten. Der Boden der Szene wird malerisch hingewischt, nicht kleinlich detailliert, der architektonische Hintergrund nur angedeutet. Dieses, während die Kleidungen der Edelleute im Vordergrund peinlichst genau durchgeführt sind, wobei zur Andeutung von Spitzen Bohrlöcher wie zufällig über die Fläche verteilt werden. Ebenso tupfig-flockig die Haare der Personen im Vordergrund behandelt, während nach hinten zu die Haarmassen nur zusammenfassend angedeutet werden. 1616 ist der Johannes Baptista in der im gleichen Jahre geweihten Capp. Barberini von S. Andrea della Valle gearbeitet (Abb. 235), impressionistisch-momentan aufgefaßt, geradezu raffiniert die Wiedergabe des umgeworfenen Felles. Die Bewegung, halb hockend, halb aufspringend, weisend und redend, ist ganz transitorisch, wie es bis dahin wohl schon auf Reliefs, nicht aber für eine in architektonische Gliederung eingebundene Nischenfigur üblich war. 1623 sind die allegorischen Gestalten der Religio und Sapientia am jetzt umgestalteten Grabmal des Roberto Bellarmino im Gesù ausgeführt. Da Baglioni die bisher genannten Arbeiten chronologisch richtig aufzählt, auch das letzte Werk des Künstlers, die 1627—29 entstandene Barca als Endigung der Acqua Vergine auf dem Platz zu Füßen der im 18. Jhh. entstandenen Scala di Spagna am Schluß nennt, darf man aus der Erwähnung anderer später Werke folgern, daß Pietro Bernini sich mehr und mehr der dekorativen Gartenskulptur zugewandt hat und daß die von Baglioni erwähnten Arbeiten, eine Gruppe für Villa Mondragone, termini con variate teste (Hermen mit verschiedenen Köpfen) für Villa Borghese, einige Statuen und Gruppen für Leone Strozzi im Garten Francipani und der Engel links (vom Betrachter aus rechts) neben dem Papstwappen am Pal. Quirinale in den zwanziger Jahren entstanden sind.

Ich glaube endlich, Pietro Bernini einen Johannes auf stilistische Untersuchung hin zuweisen zu können, der sich ziemlich unbeachtet in Deutschland befindet und zwar am Anfang des linken Nebenschiffs der Hofkirche in Dresden (Abb. 236). Er gilt als zweifelhaftes Werk Giovanni Lorenzo Berninis, das mit anderen italienischen Skulpturen vor 1734 nach Dresden kam. Die Verwandtschaft mit Arbeiten Pietro Berninis in der Technik ist groß, ebenso weisen seine Manier die flockige Haarbehandlung wie aus Watte, der vorgezupfte Bart ähnlich den Aposteln der Assunzione (Abb. 234), die Bildung der mageren und doch pronontierten Muskulatur, das tiefe Unterhöhlen der Gewandstücke um die Gliedmaßen, schließlich die Ähnlichkeit in der momentan erregten Auffassung mit der späteren Johannesskulptur in S. Andrea della Valle (Abb. 235), so daß ich nach wiederholter Betrachtung diese Skulptur für Pietro Bernini in Anspruch nehmen möchte, sein Name nur gegen denjenigen seines berühmteren Sohnes fälschlich umgetauscht und diese Skulptur später wie viele andre italienische Skulpturen nach Dresden gelangt sein würde. Der noch volle, kaum gequetschte Gewandstil ist den Neapler Werken verwandter als den römischen. Die Figur in Dresden dürfte also um 1605 entstanden sein.

Die Bewunderung der Zeitgenossen hat in erster Linie Pietro Berninis technischer Gewandtheit gegolten. Marmor hat für ihn nur die Konsistenz von Wachs, in dem er jeden Formeinfall mit spielender Leichtigkeit ausdrückt. Schon dieses Handwerkliche war für seinen Sohn vorzügliche Schulung. Polituren, das sind Glanzlichter der Oberfläche, hat er noch nicht angewandt, sie finden sich auch nicht bei den ersten Werken seines Sohnes. Im Relief der Himmelfahrt Mariae (Abb. 234) möchte er ein Gemälde in Marmor geben. Die Niederländer wollten ein Gleiches, aber erst Pietro Bernini gibt nicht nur im Hintergrund malerisch verschwimmenden Raum, er sucht auch das nur Andeutende, wie ein abbozzo Wirkende in den Vordergrund zu ziehen. Es gelingt ihm für Haare, Fell und Spitzen, selbst Gesichter bekommen teilweise etwas Verwaschenes, Unklares, doch findet auch dies extreme Streben den Widerstand, den die abgeschlossene plastische Form einer Auflösung im Raum aus sich heraus entgegensetzen muß. Wolkenmassen quellen plastisch vor, aber wichtiger ist, daß das Relief auch wirkliche Luft in sich



235. Pietro Bernini, Johannes. Rom



236. Pietro Bernini, Johannes. Dresden (Phot. Seemann)

hineinzieht und die zahlreichen Schattenlöcher ebenso viele Stellen sind, an denen sich der Raum brockenweise mit dem Marmor des Reliefs vermählt. Momentan erregt ist die Empfindung, die aus dem Marmor hervorzuckt. In den Köpfen der Apostel der Assunzione durchläuft sie alle Grade vom hingebenden Versinken bis zu laut gestikulierender Erregung. Im feierlichen Akt der Papstkrönung müssen die drei Männer im Vordergrund so erregt sprechen und gestikulieren, daß einer der Kardinäle unwillig auf sie aufmerksam wird. Johannes fliegt vor Nervosität. Pietro Bernini hat die Erregbarkeit seiner Rasse, das Strohfeuer der Leidenschaftlichkeit in jeder Konversation zum ersten Mal zur Darstellung gebracht. Diesen Zuckungen seiner Mentalität gegenüber wirken frühere Erregungen wie schauspielerisch gut gestellte Posen. Solche Interpretation ist Ausfluß eines am täglichen Leben geschulten Realismus. Es wirkt wie Apostrophierung der neuen thematischen Einstellung, wenn der Bildhauer der erregten Nervosität in Rom mit dem schon berühmten naturalistischen Maler Michelangelo da Caravaggio zusammentrifft, der dann infolge seiner leidenschaftlichen Handlungen 1606 aus Rom fliehen muß. Er ähnelt jenem nicht im Motiv, wohl aber in der Auffassung des Körperlichen, indem auch er zufällige und unschöne Formen, Eigenarten, Deformierungen und jene bei Bewegungen entstehenden Zerrungen und Schiebungen in Muskulatur und Fettansatz aufsucht. Er kommt sogar in diesem realistischen Bestreben zu Darstellungen, die ein empfindsames Gemüt stören mögen: einer der Apostel im Grunde links auf der Assunzione hat einen Kneifer aufgesetzt und sieht blöd mit geöffnetem Mund der im Rausch ihrer Englein entschwebenden Jungfrau nach. Die Körperproportionen zum Teil überschlank und mager, Zeichen von Erregung und Ausdruck, die die Gotik schon verwandt hat, die im Gegensatz zum harmonisch in sich ruhenden Körperbau der Renaissance stehen.

Fassen wir zusammen! Niederländische und italienische Bildhauer aus Ober- und Mittelitalien bereiten in Rom in den drei Jahrzehnten um 1600 die Grundlagen für den italienischen Hochbarockstil. Die neuen Ziele der Skulptur keimen allenthalben in ihren Werken auf, ohne entscheidend zum Durchbruch zu kommen, noch weniger einheitlich zusammengefaßt zu werden. Bis auf die Werke Pietro Berninis, der zu einem manierierten persönlichen Stil gelangt und dem man daher Mangel an disegno vorwirft, gehen diese Skulpturen in ihrer Gesamterscheinung kaum über jenes gute Mittelmaß hinaus, das Oberitalien in Vereinigung michelangelesker und sansovinoscher Einwirkungen erreicht hatte. Es bildet sich so gewissermaßen eine homogene Schicht, die das Genie mit einem Schlag zu fassen vermag, um alle die verschiedenen Einzelerrungenschaften zu starker Gesamtwirkung zu steigern. Andererseits involvieren diese Skulpturen doch schon in mehr oder weniger ausgesprochenen Andeutungen alles, was die Skulptur des Hochbarocks herausarbeiten wird und haben daher trotz ihrer wenig anziehenden Art für die Entwicklung der Kunstgeschichte große Bedeutung. Ihre Ziele sind: gesteigerte realistische Auffassung ohne Preisgabe des von der Hochrenaissance ererbten Schönheitskanons, gesteigerte psychische Bewegung und Ausdruck, der gern mit sinnlich-erotischer Schattierung spielt, Durchlockerung des plastischen Körpers mit Raum und seine Inbeziehungsetzung zu dem umgebenden Luftraum, Anwendung malerischer Mittel, die die Skulptur unter kontrastreiche Licht- und Schattenverhältnisse bringen, endlich eine raffinierte Technik, die jeglichem Vorstellungswillen dienstbar mit größter Freiheit über das Material gebietet.

Nach diesen Wegbereitern treten Giovanni Lorenzo Bernini und Alessandro Algardi ihren Triumphzug an.

**Neuere Literatur:** Alois Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908 (nur sieben ziemlich flüchtige Seiten über Skulptur).

# VIII. Der italienische Hochbarock.

## GIOVANNI LORENZO BERNINI, ALGARDI UND FRANÇOIS DUQUESNOY.

Es bedurfte eines genialisch gefärbten Talents, um die mannigfach sich andeutende Sehnsucht der Zeit zu erfüllen. Die allmächtige Vorsehung schenkte es der päpstlichen Hauptstadt Rom mit Giovanni Lorenzo Bernini.

Sein Zeitalter hat ihn den zweiten Michelangelo genannt, und sein großer Gönner Urban VIII. mochte wirklich glauben, in diesem unerhört fruchtbaren, vielseitigen und kühnen Bildhauer, Maler und Architekten den Michelangelo zur Verherrlichung seines Pontifikats, zum Ruhme seiner Familie Barberini gefunden zu haben. Es wäre Übertreibung, ihn ein Genie im Sinne Michelangelos zu nennen. Genialischem Schaffen, wie wir es bei seinem Nebenbuhler Francesco Borromino auf dem Gebiet der Baukunst bewundern, wäre die allmächtige Wirkung, die er auf dem Gebiet der Skulptur ausüben sollte, versagt geblieben. Jedes Genie ist einseitig bis zur Übertreibung, es stößt in die Tradition hinein, sprengt sie, befruchtet, aber der Weg, den es weist, kann nur von wenigen befolgt werden. Die Wirkung Borrominos auf die italienische Barockarchitektur verbläst, nur Guarini wird Fortsetzer, nur einige deutsche Architekten des 18. Jhhs. bauen seine Ideen aus. Der Stil Berninis, kontrapunktiert durch Algardi, geläutert durch Duquesnoy, wird Allgemeingut. Wie er ist, kann er übernommen werden, wir finden nicht, wie nach der Erscheinung Michelangelos, einzig Diadochen, die das Reich genialischer Vorstellungen in kleine Provinzen zerlegen. Sehr richtig hat Bellori 1728 gelegentlich der Einleitung der vita des Duquesnoy empfunden, daß Michelangelo Vorbild nicht werden konnte und ihn in Gegensatz zu dieser Zeit gestellt: questo Scultore non consumò tutta l'arte, perfecionando solo la grandezza de' lineamenti, ci lasciò dell' altre parti più tosto il desiderio, che l'esempio.

Als uneheliches Kind seines Florentiner Vaters Pietro Bernini einem erst später durch Eheschließung sanktionierten Liebesverhältnis mit der Neapolitanerin Angelica Galante entsprossen, ist er von einer selbst in dieser Zeit der sich rasch entwickelnden Begabungen erstaunlichsten Frühreife. Baldinucci (Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini, Firenze 1682, im Auftrag der in Rom lebenden katholischen Tochter Gustav Adolfs Christine von Schweden verfaßt; damit zu vgl. Baldinuccis Notizie dei professori, Firenze 1681—1728, die manches ergänzen und zum Schluß die meisten Werke aufzählen) ist neben dem Sohn Domenico Bernini (Vita del Cavalier Bernini, Roma 1713) der vorzügliche Biograph Giovanni Lorenzo Berninis. Er hat zum Teil aus der erst später im Druck erschienenen Biographie des Sohnes geschöpft, vieles von seinem Abgott selbst erfahren. Baldinucci berichtet, daß Bernini bereits mit acht Jahren ein Kinderköpfchen meißelte. Bernini selbst erzählt ein Gleiches Chantelou, der ihm in Frankreich 1665 als persönlicher Ehrenherr vom König zuerteilt war und der über sein Zusammensein mit Bernini gewissenhaft Tagebuch geführt hat (veröffentlicht von Lalanne in der Gazette des Beaux-Arts 1877—85, deutsche Übersetzung von H. Rose 1919). An sich sind diese schmeichelhaften Aus-



237. G. L. Bernini, Flucht des Aeneas. Rom



238. G. L. Bernini, David. Rom



239. G. L. Bernini, Pluto und Proserpina. Rom

sagen belanglos, doch zeigen die frühesten Werke Berninis so viel technische Erfahrung, daß er frühzeitig in der Werkstätte seines Vaters mitgearbeitet haben muß.

Die früheste, noch durchaus kindlich zaghaft angefaßte Marmorarbeit scheint die nur dekorativ wirksame kleine Büste des Bischofs Santoni 1614 im gebrochenen Giebel eines Inschriftepitaphs zu sein, die von Baldinucci im Text beidemal als in S. Pudenziana befindlich erwähnt wird, doch, worauf Fraschetti hingewiesen, in S. Prassede steht und als dort befindlich auch schon von Baldinucci selbst am Schluß der Notizie dei professori aufgezählt wird. Der Kopf zeigt die weichliche Bearbeitung der Apostelköpfe auf Pietro Berninis Assunzionerelief (Abb. 234) und ist rechte Werkstattschülerarbeit. Sehr viel reifer bereits der Lorenzo auf dem Rost im Pal. Strozzi zu Florenz, der um 1615 entstanden sein muß und in seiner allzu absichtlich vorgetragenen Muskulatur, die allerdings mehr mächtig als richtig ist, den Anschluß Berninis an den von ihm bewunderten Annibale Caracci und ein Hinneigen zu Michelangelo erkennen läßt. Der zurückgenommene linke Arm, auf den sich der jugendliche Heilige stützt, die Bildung der Schulterpartie und Brust sind dem Abend Michelangelos (Abb. 68) entlehnt. Dann ein sehnsüchtiges Aufblicken, wie es in die Kunst Guido Reni eingeführt, den er nach Zeugnis seines Sohnes neben Raffaello, Michelangelo und Giulio Romano studierte. Auch auf die Schaffung Adams und den Ausdruck im Haupt des Jonas in der Capp. Sixtina ließe sich verweisen. Halte ich auch derartig spezialisierte Vorbilder nicht für alles erklärend, so zeigen sie doch, wie Bernini verschiedenste Einflüsse summiert.

Im Auftrag des Kardinalnepoten Scipione Borghese, der seine soeben vollendete Villa vor Porta del Popolo und den Garten derselben mit Skulpturen zu schmücken verlangt — auch der Vater Pietro Bernini hatte Aufträge erhalten —, meißelt Bernini vier große Marmorwerke, drei davon Gruppen, die seine rasche Entwicklung von 1617—25 vor Augen führen: den Äneas mit dem alten Anchises und dem kleinen Askanius 1617 (Abb. 237), den David 1619 (Abb. 238, Taf. II), Pluto und Proserpina 1622 (Abb. 239), Apoll und Daphne (Abb. 240, Detail). An dieser letzten Gruppe hilft der 1622 nach Rom kommende Giuliano Finelli, Bernini erhält 1625 die Restzahlung. Er erzählt Chantelou, er habe sie mit 18 Jahren gearbeitet — die Zeitangabe würde dem



240. G. L. Bernini, Daphne. Rom

Beginn der ganzen Serie entsprechen und es könnte möglich sein, daß Bernini damals erste Skizzen gefertigt hat.

Sieht man diese in den Sälen der Villa Borghese stehenden Werke nacheinander, so merkt man leicht bestimmte Zielsetzungen, die sich komplizieren. Zunächst eine statuarisch ruhig gebaute Gruppe, die drei nach einer Richtung gewendete Figuren um eine Mittelachse ordnet; dann beginnt im David diese Mittelachse zu schwanken, der Körper des Schleudernden dreht sich schraubig. In der Plutogruppe biegen sich zwei Achsen auseinander, in der Daphnegruppe schwingen sie in parallelen Kurven mit kontrastierenden Abzweigungen hoch. Die Silhouette, im ersten Werk noch prismatisch eingefangen, wird immer bewegter, der Gruppenbau ganz locker, damit der umgebende Luftraum in die Skulptur gebunden. Die Bewegung, anfangs statuarisch ruhig, spannt sich im David wie die Sehne einer Armbrust, die den Bolzen schleudern wird, die Heftigkeit des Bewegungseindrucks wird erreicht dadurch, daß nicht ein Moment aus dem schnellsten Ablauf der Bewegung, sondern aus der äußersten Spannung vor ihrem Ablauf dargestellt wird; in der Plutogruppe ringt die Bewegung auseinander und fliegt in der Daphnegruppe empor. Der Boden, bis dahin neutrale Basis, macht die Bewegung mit. Die Technik schließt sich zunächst noch an die des Vaters an — „quantunque alquanto della maniera di Pietro suo padre si riconosca“ bemerkt schon Baldinucci —, flockige Haarbehandlung, verwaschene Gesichtsbildung, ähnliche Faltenmotive, verwendet aber bald Glanzlichtpolituren und sucht einem überpeinlichen Naturalismus nachzukommen: die Magerkeit des Alten mit Hautfalten unter den Knien, über Unterleib und Hüften, der erbärmliche Rücken, als Gegensatz dazu die Sackigkeit des Kinderkörperchens mit Fettpolstern, die eine Betätigung der Muskeln noch nicht fortgearbeitet hat. Dann ein Schwelgen im herkulisch gebauten Jünglings- und Manneskörper, Proserpina in erblühender Üppigkeit des jungen Weibes. In der Daphnegruppe endlich ein Idealisieren auf einen wissenschaftlichen Schönheitskanon hin, das diesem Ovidischen Liebesabenteuer in unseren Augen das Sinnliche zu nehmen scheint. Ohne den Gesichtsausdruck der Nymphe würde man ein Tänzerpaar zu sehen meinen, sie von unsinnlicher Anmut, er sogar ein wenig fade. Dabei nun aber die Oberflächenbehandlung, die Lockerheit des duftigen Haares, die wundervoll seidige Haut so raffiniert gegeben, daß der Kardinal de Sourdis die Gruppe des schönen nackten Mädchens wegen dem Kardinal Matteo Barberini gegenüber für anstößig erklärt und dieser die Wirkung durch den Zweizeiler:

Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae,
Fronde manus implet, baccas seu carpit amaras

abbiegen zu müssen glaubt. Chantelou gegenüber tadelt Bernini einmal, Michelangelo habe bei aller anatomischen Richtigkeit nie wirkliches Fleisch und Blut spüren lassen — bei Bernini glaubt man Wärme, Zartheit und Duft der Haut zu empfinden. Da Matteo Barberini bereits 1623 Papst wird, muß die Gruppe in diesem Jahre trotz der späten Restzahlung beendet gewesen sein. Ausdruck von Kümmernis und Angst in der frühen Gruppe angedeutet, im Kopf des David liegt die krampfhaft mit den Lippen verbissene Wut eines italienischen Bravo (Taf. II) — Bernini hat hier ein Selbstporträt gegeben, und man spürt ein wenig das Einstellen des Gesichts vor einem Spiegel —, im Pluto schmatzende Gier. In der Daphnegruppe sehr seltsam sich widersprechend in der Ausdruckskraft die klagende Nymphe und die leeren Züge Apolls. Bernini wählt für ihn zum Vorbild die antikisch-ruhigen Züge des Apoll vom Belvedere.

Die Spaltung zwischen subjektivem Schönheitskanon und objektivem Realismus, subjektivster Seelenkunst und antikisch-objektiver Ataraxie ist bemerkenswert. Wir werden dieser Zwiespältigkeit, die sich aus den Wurzeln des Barocks erklärt, noch öfter begegnen und Bernini selbst sich darüber äußern lassen.

Im Fresko des Borgobrandes hatte Raffaello eine ähnliche Gruppe gegeben, aber die Anlehnung ist doch nur mehr gedanklich als formal, und auch der zitierte Christus Michelangelos in S. M. sopra Minerva ist in seiner Auffassung vollkommen anders als der Äneas. Man könnte mit gleichem Recht Bronzegruppen Giovannis da Bologna anführen. Mit mehr Recht hat Hermann Voß (Monatshefte für Kunstwissenschaft 1910) auf eine Anregung für den David hingewiesen im Fresko, das Guido Reni 1608 für eine Kapelle in S. Andrea malte. Unverkennbar ist die Einwirkung der Raptusdarstellungen Giovannis da Bologna (Abb. 135) auf den Proserpinaraub, den Mann zu Füßen ersetzt hier der Höllenhund. Aus jenen ornamental schönlinig bewegten Gruppen macht Bernini eine derbe Szene, die Plastizität ist gesteigert, die Komposition aber im Gegensatz zum Sabinerinraub einfrontig eingestellt. Für Apoll und Daphne möchte ich auf eine Szene rechts im Hintergrund des bethlehemitischen Kindermords von Daniele da Volterra (Abb. 86) hinweisen, dessen formreiche, plastisch gesehene Gruppen mehrfach in Skulpturen umgesetzt sind: ein Henkersknecht eilt einer Mutter nach, die aufschreiend das Haupt zurückwendet. Auch diese Gruppe ist ganz flächig, reliefmäßig eingestellt.

Bernini verzichtet damit bewußt auf jene nach allen Seiten interessante Ansichten bietende Rundskulptur, die gegen Ausgang des 16. Jhhs. programmatisch war, und nähert sich dem malerischen Flächenbild. Sein Sohn Domenico läßt ihn einmal rühmend sagen, er habe verstanden „accoppiare in un certo modo la Pittura e la Scoltura". Zwei Bedingungen dafür, die reliefmäßige Projektion auf eine Ebene, die Durchlockerung mit unbestimmten Raumtiefen sind hier erfüllt.

In der Mitte der zwanziger Jahre müßte ihrem allgemeinen Stil nach die früher dem Montauti zugeschriebene Pietà in S. Giovanni in Laterano (Abb. 23) entstanden sein. 1628 wird urkundlich eine Pietà erwähnt, die er für S. M. maggiore arbeitete, ist es diese? Der Vergleich mit Michelangelo liegt nah. Hier aufklagender Schmerz, realistische Detailarbeit bis zu den Marterwerkzeugen, Ausprühen der Silhouette über der Sehne des von Maria gebildeten Bogens und eine allzudeutliche Achsenschiebung zweier Körper, die Gruppe stellen, doch keine Gruppe bilden. Die vollkommen bildmäßig gestellte Einfrontigkeit der Gruppe wäre wohl der nachdrücklichste Beweis für Bernini. Dazu eine durchaus an Bernini gemahnende Faltengebung und Verwendung von Glanzlichtpolituren. Andererseits sehe ich aber so auffallende Unterschiede, wie zum Beispiel in der Behandlung des hier weichgeglätteten Haares, der spröden Stilisierung des Bodens, daß für mich die volle Urheberschaft Berninis fraglich bleibt.

Mit dem Pontifikat Matteo Barberinis als Urban VIII. (1623—44) geht Berninis Stern auf. Eine erste, mehr technisch-dekorative als bildhauerische Aufgabe wird ihm mit dem Tabernakel in S. Pietro gestellt, dessen Skizzen 1624 vorliegen, dessen Vollendung sich bis 1633 hinzieht. Das Motiv der gedrehten Säulen entnahm Bernini den antiken Säulen, die einstmals vor der confessio des alten S. Pietro standen und die er selbst später für die Loggien in den oberen Nischen der von ihm dekorierten Kuppelpfeiler verwandte. Das Motiv der ehernen Lambrequins ist dem alten, von vier Engeln getragenen Baldachin entnommen. Die Engel des lockeren Oberbaues arbeiten Andrea Bolgi, Giuliano Finelli, Lazzaro Morelli und François Duquesnoy,

die Puttigruppen 1633 Speranza nach Modellen Berninis. Das Bronzematerial für diesen lichten, 28 m hohen Bau wurde durch Einschmelzen der ehernen Balken aus der Pantheonvorhalle und der Bekleidung von sieben Rippen der S. Pietro-Kuppel gewonnen.

Bei seiner Enthüllung erregte dieser Altarbau gewaltige Begeisterung — das wollte im damaligen Rom nicht viel sagen, denn die Stimulantien solcher Begeisterung waren zahlreich. Die Kritik kam später um so schärfer. Biographen glauben auch hier Bernini verteidigen zu müssen, doch bleiben drei Fehler bestehen. Erstens: der Altarbau paßt sich mit seinen Formen nicht dem dekorativen System des Innern an, bildet aber auch keinen energischen Kontrast. Zweitens: Der Altarbau hat die Höhe eines siebengeschossigen Hauses mit Dach, ist also zweimal so hoch wie unsere normalen Miethäuser und wirkt doch klein, weil besonders in seinem unteren Teil alle mit menschlichem Maß vermittelnden Größenbeziehungen fehlen. Er hätte die schönste Korrektur des optischen Größeneindrucks dieses mit übermenschlichen Proportionen durchgegliederten Raumes sein können, solche Formfindung wäre nicht einmal schwer gewesen. Drittens aber, und das ist das schlimmste, verhindert der Altarbau die Einsicht in den Chorarm. Der Zentralbau Michelangelos, durch das Langhaus Carlo Madernos in seiner Wirkung schon verschoben, wird damit zerrissen. Man empfindet den Altar als etwas vollkommen Unorganisches in dieser Raumpolyphonie, und das ist erstaunlich bei Bernini, der später in seinen Raumschöpfungen meist sicher und oft raffiniert rechnet.



241. G. L. Bernini, S. Bibbiana. Rom

1625—27 restaurierte Bernini die kleine Kirche S. Bibbiana und gab ihr eine neue Fassade. Im Innern steht die von ihm geschaffene Marmorstatue der Heiligen. Wie er in der Daphne die gequält Gejagte dargestellt hat, die in Angst aufschreit, bildet er in der Bibbiana (Abb. 241) die gelöst Selige, die mit der Märtyrerpalme in Händen zum Himmel auflächelt. Die statuarische Ruhe dieser Figur, betont durch einige antik empfundene Röhrenfalten des Rocks und die begleitende Säule — wie die Entwurfsskizze in der Albertina zu Wien zeigt, hatte Bernini an dies befestigende Motiv anfänglich nicht gedacht —, wird von ganz leiser Bewegung durchrieselt, die der Schwung des Arms und der Bronzepalme als von unten nach oben steigend auffassen läßt. Leise hebt sich die rechte Hand, die Augen wenden sich und ein Lächeln blüht über das Gesicht, als sehe sie himmlischen Glanz, als höre sie süßeste Musik, deren Takt ihre Hand nachwiegt. Dies langsame Herauswachsen seelischen Ausdrucks aus statuarischer Ruhe zeigt auch gut die Mittel, mit welchen Bernini diese Transponierung bewerkstelligt: es sind jene kleinen Zufallsbewegungen, die keinen Zwecken dienen, ja diese mißachten, so daß der Palmenzweig mehr von einem fremden Willen der Heiligen in die Hand gesteckt erscheint als daß sie zugreifend ihn faßt, Zufallsbewegungen, die ebensowenig ornamental fließen, denn die gehobene Hand sprengt vom Körper, vom Block ab, und ein moderner Bildhauer würde hier wohl kritisieren. Aber er würde höchst subjektiv und unrichtig kritisieren. Denn diesen Zufallsbewegungen supponiert man leicht den geistigen Antrieb, der noch jenseits der Bewußtseinsgrenze liegt; und so wird die Gebärde Ausdruck feinster seelischer Stimmungen. Bernini hat später



242. G. L. Bernini, Costanza Buonarelli. Rom

gröber zugegriffen und seine Ausdrucksbewegungen haben stark ornamentalen Einschlag bekommen.

In dieser Zeit muß des ganz gleichen Ausdrucks, ja gleicher Kopfhaltung wegen die Büste eines jungen Mädchens, der Anima beata, entstanden sein, die sich heute mit dem Gegenstück der Anima dannata im Pal. di Spagna zu Rom befindet. Der Guido-Reni-Ausdruck des Gesichts gleitet ins Süßliche über, der Haaraufputz von Blumen und Blättern lassen diese Marmorbüste manchen neuen französischen Bronzen nicht unähnlich sein. Wir mögen uns von einer solchen Ophelia leicht abgestoßen fühlen. Die Anima dannata ist als entsetzenverzerrter Männerkopf gebildet, mir scheint als Karikatur nach des Meisters Gesicht, damit die Linie des David fortführend. Der aufgerissene Mund schiebt die Nase zusammen, die stechenden, verhältnismäßig kleinen Augen blicken starr aus weitgeöffneten Höhlen. Auch das Schnurrbärtchen fehlt nicht. Permoser ist durch diesen Kopf zur Buntmarmorbüste der Verdammnis im Städtischen Museum zu Leipzig (Abb. 379) inspiriert worden.

In den zwanziger Jahren entstehen eine Reihe Büsten Angehöriger der Barberinifamilie und Borghesefamilie, die heute im Pal. Barberini oder der Villa Borghese stehen. Hier wiederholt sich die in den vier ersten großen Werken beobachtete Entwicklungslinie. Ausgehend von realistisch peinlicher Genauigkeit in der Formwiedergabe, die der Darstellung gerade deswegen etwas Starres und Lebloses gibt, strebt Bernini dann momentane Impression einer subjektiven Auffassung an und sucht mit plastischen Mitteln Herr der Farbigkeit zu werden. Bernini erklärt später einmal Chantelou den Unterschied zwischen Naturnachahmung und Naturwahrheit bei einer Porträtskulptur: Naturwahrheit ist das Ziel, das aber durch genaue Naturnachahmung nicht erreicht werden kann; so kann der Bildhauer die Farbigkeit, die für den Natureindruck von großer Bedeutung ist, nur durch Abänderung der objektiven Form erzielen und muß etwa einen fahlen Ton in den Augenhöhlen durch Vertiefung erreichen, um die Farbe durch Schatten auszudrücken. Unter diesem Gesichtspunkt ist interessant, wie Bernini die Augensterne behandelt. Am Äneas sind Iris und Pupillen ausgebohrt, ein Glanzlicht hängt wie ein Marmortröpfchen in diesen Löchern. Am David sind sie gleichmäßig aufgerauht. Bei Apoll und Daphne ist die Iris ringförmig flach eingehöhlt, die Pupille steht als Knöpfchen, ebenso die Augen der Bibbiana, der Anima beata und dannata. Am Scipione Borghese (Abb. 243) hängt in der ausgehöhlten und von einem feinen Ring umgebenen Iris von oben herab ein Tröpfchen, dessen Rundung mit der Pupille zusammenfällt und hier ein Glanzlicht erzeugt. Der Übergang dazu in der Büste der Costanza Buonarelli (Abb. 242) — auch das bestimmt mich, das Kardinalsporträt später anzusetzen. Bernini muß das, obgleich die pointierten Schatten ein solches Auge funkeln machen, doch nur als unzulängliches Experiment angesehen haben. Er gibt später die minutiöse Behandlung des Auges gern auf und begnügt sich, wenn irgend möglich, mit dem glatten Augapfel, der überschattet wird von dem unterschnittenen oberen Augenlid. Für das Porträt verlor er damit jene erwünschte Konzentration auf das Auge, die ein spirituell gerichteter Realismus sich nicht versagen kann. Er läßt trotzdem Experimente, grenzt die Iris mit einer feinen Linie ab und bohrt nur die schwarze Pupille aus. Überraschend dann die plötzlich hochflackernde ganz impressionistische Auffassung mit je zwei gebohrten Löchern am Arzt Fonsecca (Abb. 255). Also eine Entwicklungslinie vom Naturalismus über Impressionismus bis zu einer klassischen Abklärung, die intellektuell-disziplinierter Art ist und plötzlich im Drang nach stark momentaner Wirkung durchbrochen werden kann.



243. G. L. Bernini, Scipione Borghese. Rom



244. G. L. Bernini, Urban VIII. Spoleto



245. G. L. Bernini, Innozenz X. Rom

Frühe Büsten aus der Zeit der vier ersten großen Arbeiten sind der Monsignore Giacomo Montoya am Grabmal in S. M. di Monserrato, der Kardinal Roberto Bellarmino im Gesù, Paul V. in Villa Borghese. Um 1626 scheint mir die Büste der Costanza Buonarelli im Bargello zu Florenz (Abb. 242) entstanden zu sein. Bernini hatte mit dieser, der Frau seines Gehilfen, ein Liebesverhältnis, das infolge Flatterhaftigkeit der hübschen Hetäre und Eifersucht von seiten des Liebhabers schmählich endete. Der junge Kopf glüht in Sinnlichkeit, das zerdrückte Gewand ist über der Brust aufgerissen und zum Träger eines Affekts gemacht, der mit der Aufrichtigkeit eines Rousseau geschildert erscheint. Auch Bernini hat nach ausgekosteter Jugend 1639 geheiratet, ein sehr schönes aber armes Mädchen, Catarina Tezio; die Ehe muß sehr glücklich gewesen sein, denn der Siebenundsechzigjährige sehnt sich in Paris in großer Besorgnis nach seiner damals erkrankten Gattin und spricht Chantelou gegenüber gern von ihr. Eine Porträtbüste gerade dieser Frau besitzen wir nicht, zum künstlerischen Schaffen gehören Spannungen, die in der Ehe sich ausgleichen. Vor 1623 muß die Terrakottabüste im Pal. Barberini entstanden sein, die Maffeo Barberini, später Urban VIII., darstellt.

Um 1630 ist die Büste seines Gönners Scipione Borghese in der Villa Borghese (Abb. 243) anzusetzen, die das speckige Gesicht des Kardinals in wundervollen Licht- und Schattenpartien durchmodelliert und den Glanz des Atlas mit Polituren zu bestrickender Naturwahrheit steigert. Über Wahrhaftigkeit und sprühender Lebendigkeit mag man nicht übersehen, daß dieses Kardinalporträt doch nur momentan und repräsentativ charakterisiert, keineswegs verinnerlicht ist, ganz so, wie Rubens den sozial hochstehenden Barockmenschen zu schildern liebt. Das Porträt sagt viel über die gesellschaftliche Haltung der Zeit, die witzig, aber kaum geistvoll war, leidenschaftlich, doch nicht schmerzvoll lieben konnte, den schönen Augenblick genoß und sich von der Inquisition die Regeln für die ewige Seligkeit ohne Grübeln zurechtmachen ließ. Ein schwülstiger Gedichtband des Cavaliere Marino war schließlich doch dieser Zeit wertvoller als alle Gedanken Galileis. — Dem Stil und der sehr charakteristischen Augenbehandlung nach sind in dieser Zeit auch die Büsten von Francesco und Antonio Barberini im gleichnamigen Palazzo entstanden. Sieht man sie wegen gewisser Schwächlichkeit als Scuola del Bernini an, so ist dem entgegenzuhalten, daß Angehörige der Barberinifamilie kaum völlige Gesellenarbeit sich gefallen lassen dürften und daß das Detail durchaus für Bernini spricht. Die Bewunderung seines eminenten Talents sollte nicht darüber täuschen, daß er über eine psychische Impression hinaus tiefe physiognomische Charakteristiken nicht zu geben vermag, und daß er sogar öfter mehr in der Geschwindigkeit als in der Durcharbeitung seine Begabung beweist.

In der nächsten Zeit verlangen große Bauaufgaben den ganzen Mann. Bernini übernimmt nach dem Tode Carlo Madernos (1629) die Leitung des Pal. Barberini*). So erklärt es sich, daß

*) Vgl. „Baukunst des 17. und 18. Jhhs.“ Ich habe bis auf Geringfügigkeiten meiner dort vertretenen Anschauung nichts nachzutragen, auch nicht nach Kenntnis der inzwischen erschienenen vorzüglichen Aufsätze von Hans Posse und Erwin Panofski, Jahrb. der Preuss. Kunstsamml., Bd. 40, Heft 2 und 4, die sich allerdings in manchem widersprechen und denen meine Ausführungen entgangen zu sein scheinen. Der frühe Fassaden-



246. G. L. Bernini, Longinus. Rom

Bernini sieben Jahre, 1632—38, an dem Longinus tätig ist, in einer Nische der von Bernini seit 1629 verkleideten Kuppelpfeiler in S. Pietro aufgestellt, und daß er für die drei anderen Statuen die Hilfe von Mitarbeitern in Anspruch nimmt. Daß diese recht selbständig arbeiteten, beweisen seine abfälligen Bemerkungen über Francesco Mocchis Il. Veronika (S. 265); die Helena ausgeführt von Andrea Bolgi (S. 266), der Andreas von François Duquesnoy (S. 259). Anlaß zur Wahl dieser Heiligen waren Reliquien von ihnen, die den Altären der über den Statuen liegenden Nischen eingefügt wurden. Im Longinus ist das Motiv der Beseligung von oben, das in der Bibbiana weiblich empfunden wurde, transponiert ins Männliche. Nicht belanglos ist solcher Vergleich, denn man wird so erkennen müssen, daß die psychischen Empfindungen bei Bernini um typische Pole kreisen. Das ist ein persönlicher Mangel, wenn man auch darauf verweisen kann, daß ebenso in der Literatur dieser Zeit erstaunliche Armseligkeit, die Bernini immerhin leicht übertroffen hat, in faltenreichen Wortschwall gehüllt wird und der Marinismus seinem Begründer Marini folgend zwischen jesuitisch bestimmten „divozioni“ und gesellschaftlich erwünschten „lasciviette amorose“ eines Adone pendelt. Für den Ausbau einer Tradition dagegen ist dieses Sichwiederholen von größtem Wert, denn in der Kunst werden tatsächlich richtig die Dinge, die man häufig und mit Überzeugung sagt.

---

entwurf Madernos in den Uffizien, den Posse veröffentlicht, bleibt Entwurf alla romana, er stützt aber meine Behauptung, daß der Palast zunächst als Block von 15 Achsen begonnen wurde. Maderno selbst hat das heutige Schema der Fassade zur Ausführung gebracht. Abweichend von Panofski möchte ich annehmen, daß auch das dritte Geschoß der Front von Maderno konzipiert ist.



247. Duquesnoy, Andreas. Rom



248. Francesco Mocchi II, Veronica. Rom

Longinus (Abb. 246) ist römischer Krieger. Helm und Schwert liegen ihm zu Füßen, ein spinnwebenfeiner Panzer umschließt seine Brust — man sieht parallele Striche des Schariereisens, die auf den geglätteten Armen fehlen. Mit breitzahnigem Eisen ist das grobe Wollgewebe des Mantels gegeben. An der Bibbiana (Abb. 241) scheint das Gewand ganz Lyrik, hier rauscht Pathos. Eine Gewandfalte von so unerhörter Sonderexistenz, wie sie sich auf der rechten Seite des Heiligen emporrollt oder abrollt, hat die Welt bis dahin nicht erlebt. Sie ist barockes Ungetüm, nur um ihrer selbst da. Deckt man sie zu, so wird man gewahr, daß der Longinus nicht nur nichts verliert, sondern an Entschlossenheit des Emporschiebens der Massen bis zur Explosion in den gebreiteten Armen gewinnt. Falte ist barocker Überfluß, der nicht renaissancemäßig durch Addition verwandter Größen bereichert, sondern durch Multiplikation zweier womöglich disharmonischer Größen steigert. In der Skulptur tritt auf, was ich in der Baukunst mit Komplizierung bezeichnete. Hier kriecht das Faltenungetüm an den Heiligen heran, im Daniel (S. 248) bereits hat es ihn umwunden wie die Schlange Laokoon.

Das Gewand, dessen Aktionsfähigkeit unbegrenzt ist, das rauschen und flattern, schmerzlich gleiten, sich bäumen kann, das wie ein Gerinsel huscht oder wie Flutwelle zwischen den Felsen von Brust und Knien strudelt, kann wie alles Bewegliche Ausdruck werden. Und es scheint, als ob ihm Bernini manchmal mehr Ausdruckskraft zugetraut habe, als den marinesken Leidenschaften seiner Heiligen. Die Skulptur wird polyphon, Körper und Gewand spielen wie Geige und Cello miteinander, durcheinander, gegeneinander. Ist alles Stimmungsmäßige an sich schon vieldeutig, so wird es jetzt kontrapunktisch gegeben und öffnet damit subjektivistischem Empfinden des produktiven Künstlers, des rezeptiven Betrachters alle Kanäle. Der Barock ist anderthalb Jahrhunderte mißachtet worden, weil man diese Kompositionsmanieren als unsauber empfand; hüten wir uns, ihn zu überschätzen und in seine weitgeschlagenen Falten Geistiges hineinzusehen, das unsere Zeit ahnt, die seiner Gesinnung anderthalb Jahrhunderte Elend hinzuzufügen hat.

Longinus steht in der Nische, aber er sprengt ihren Raum. Mit mächtigem Armausbreiten — soweit hat Bernini nie wieder über den Blockkörper hinausgegriffen — scheint Longinus sein ganzes Sein der Gnade des Gekreuzigten zu öffnen. Es wurde darauf gewiesen, daß Barockskulptur über den ihr zuerteilten Nischenraum hinausdrängt und mehr Raum an sich reißen möchte, daß Verklammerung von Raumabschnitten vor sich geht (S. 220). Man fühlt, beseligtes Armausbreiten gilt hier nur symbolisch dem Gekreuzigten, in Wahrheit der Kuppelweite Michelangelos. Und um des räumlichen Zusammenhanges Willen ist der Longinus die schönste Skulptur dieser größten Kuppelvierung. Andreas wirkt in aller Sehnsucht doch trümmerhaft vor ihrer Mächtigkeit, Helena hält sich wie eine Königin ruhig aber traurig, Veronika gar rennt schreiend von dannen. Gemeinsam den drei abgebildeten Figuren die Bewegung in der Diagonalen.

Man erwartet nach diesem Auftakt größte Sensationen und bekommt als gleichzeitiges Werk das Grabmal der Contessa Matilde, der dem Kirchenstaat so nützlichen Markgräfin von Tuscien. Urban VIII. hatte, um gleichen Streit zu vermeiden, wie er einst über ihre Erbschaft ausgebrochen war, in einsichtiger Weise ihre Überreste kurzerhand aus Mantua stehlen lassen.

Da die Herstellung des Grabmals eilte, um die empörten Mantuaner vor vollendete Tatsache zu stellen, bediente sich Bernini 1635 zur Ausführung des Entwurfs der Mitarbeit seines Bruders Luigi Bernini für den Rumpf und den rechten Putto neben der Inschrifttafel auf dem Sarkophag, Andrea Bolgis und Speranzas, während er selbst nur den Kopf ausführte. Die Frau mit junonischem Diadem ist sehr schön, sie schreitet, den Regentenstab in der Rechten, Tiara und den Schlüssel Petri im linken Arm, mit antiker Imperatorengebärde aus. Der Unterbau mit dem Sarkophag entsagt allem Quellenden, die Reliefwand ist ein gradflächiges Trapez. Das Relief stellt den Gang von Canossa dar, was von deutschen Katholiken der Ecclesia triumphans verübelt worden ist. Die Nische ist nach der Tiefe zu in zwei Teile zerlegt, der vordere Abschnitt sehr einfach in der perspektivischen Art der Fenster am Pal. Barberini gegliedert, das Gewände leicht konkav gebogen; der zweite Abschnitt, geschieden vom ersten durch ein sauber durchgezogenes Rahmenprofil, wirkt nur als dunkle Höhlung, aus der die Figur in den vorderen Abschnitt heraustritt: mit mathematischer Präzision wird hier die Verbindung zweier Raumteile durch eine Figur demonstriert.

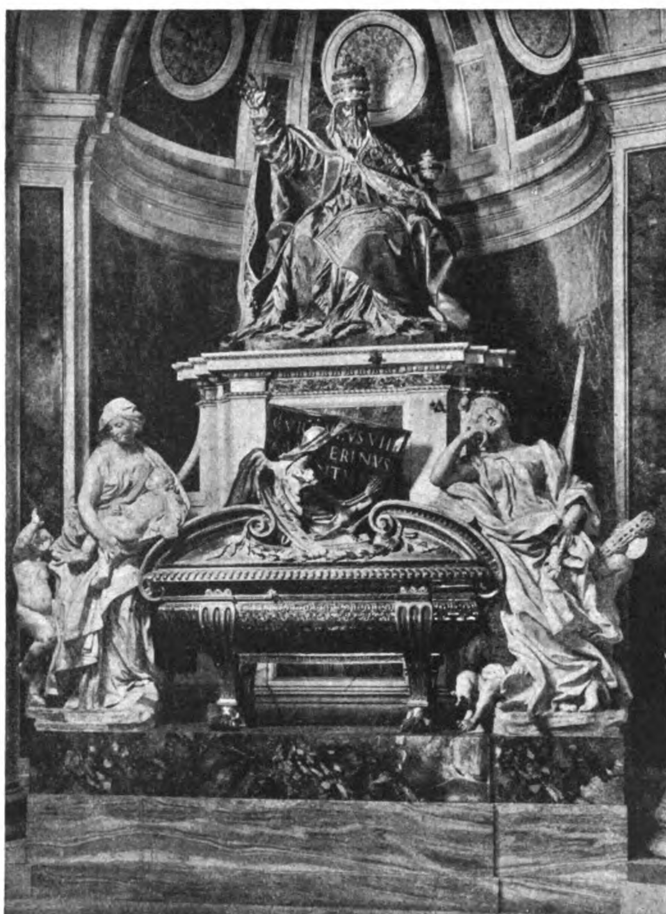
Ich weiß, daß manchem die von mir in der „Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts" durchgeführte Systematik des Raumkörpers und des Plastikkörpers nicht recht verständlich ist, wobei ich zugeben will, daß solche phänomenologische Auffassung sich überwiegend auf ein individuell stark ausgeprägtes Raumempfinden stützt. Einem solchen Leser mag es trotz der vorangestellten Einleitung — und diese beweist sich erst jetzt nach und nach im Fortgang des Buches — merkwürdig klingen, wenn in der Skulptur, die vielfach nur Plastik genannt wird, so stark mit dem Räumlichen gearbeitet wird und die der Figur angegliederten Raumteile nicht als ein leeres Nichts, sondern positiv gewertet werden. Mit einem Kompositionsbau wie dem vorliegenden begründet sich für mich eine Auffassung, die ihrer Ungewohntheit wegen vielleicht über Gebühr unterstrichen wurde. Ich bekenne gerne, daß mir die Systematik der Erscheinungsform mehr am Herzen liegt als die Fülle der Einzelstücke, wenn auch ihre Durcharbeitung unumgängliche Voraussetzung aller kunstwissenschaftlichen Arbeit sein muß. Ich hoffe, diese Vorarbeiten in meiner „Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts" und in vorliegender „Barockskulptur" geleistet zu haben, um später anderen Zielen nachzugehen.

Diese Skulptur wirkt antikisch. Bändigt sich bei Bernini die Empfindung, so rückt sofort ein starker Intellekt vor, der ihn zu geradezu klassizistisch gerichtetem Reflektieren treibt. Anzeichen dafür zahlreich bei Chantelou (S. 227). Dort auch jene Rede zu finden, die Bernini etwas unvermittelt und ganz professoral dozierend am 5. September 1665 in der Pariser Akademie hält: man möge zahlreiche Gipsabgüsse nach Antiken anschaffen — was er eigentlich einer französischen Akademie kaum zu sagen brauchte —, danach dauernd zeichnen, um so die Idee des Schönen zu finden. Mit dieser Idee gerüstet trete man dann der Natur gegenüber.

Das gleiche reflektierende Korrektiv schlägt hier durch, trotzdem es der weite Mantel der Markgräfin umrauscht. Man wird es einseitiger hervorgehoben auch weiterhin in der Umgebung Berninis wiederfinden (Abb. 265). Im Gegensatz zu Borromino durchdringt es auch das architektonische Schaffen Berninis. Domenico Bernini berichtet den Ausspruch seines Vaters: „che la vera base dell' architettura era lo studio dell' antica."

In den dreißiger Jahren entwickelt sich der Werkstättenbetrieb Berninis ins Große. Der kunstpolitische Einfluß des unter Urban VIII. allmächtigen Bernini darf für die Durchsetzung seines Stils nicht gering angeschlagen werden. Werke, wie die Ruhende Diana im Pal. Barberini, zeigen das Bestreben, ihm nachzueifern in Motiv und Detail. Solch bernineskes Stück mochte die beste Empfehlung sein, um als Mitarbeiter in seinem Atelier zugelassen zu werden. Dem Meister gefallen, bedeutete aller Voraussicht nach, lohnende Aufträge bekommen. Er skizziert mit Kohle oder Tusche Entwürfe, die seine Mitarbeiter mehr oder weniger abhängig ausführen. Wie er korrigiert und zwar liebenswürdig korrigiert, zeigt der Bericht Chantelous über das Entstehen eines Basreliefs seines Sohnes Paolo Bernini in Paris. Entwürfe muß Bernini auf dem Papier mit größter Schnelligkeit improvisiert haben, sie operieren nur mit Massen, die durch Licht- und Schattenkontraste festgelegt werden, lassen sich auf Details nicht ein. Gern verwendet er die Tuschzeichnung, die breite Flächen anlegt. Die Skulptur mußte dann versuchen, diese malerisch-subjektiven Improvisationen in ihre Sprache zu übersetzen; damit erklären sich Darstellungen wie etwa das Grabmal des Alessandro Valtrini, wo ein weißes geflügeltes Totengerippe mit dem Medaillonbild des Verstorbenen auf dunklem Vorhang flattert. Ein bildhauerischer Gedanke wohnt solchen Schöpfungen überhaupt nicht mehr inne, der Schwarzweiß-Effekt wird nicht einmal mehr reliefmäßig gewonnen. Ganz konsequent mußte man zum farbigen Mosaik kommen, und so sind denn auch die Mosaikmedaillons in S. M. della Vittoria mit anbetendem und beseligtem Skelett bessere Übersetzungen Berninischer Entwürfe als ein Valtrinigrabmal. Er selbst hat sich gehütet, das Malerische in der Skulptur, das nur akzessorisch sein kann, allzuweit zu treiben, denn wo das Malerische wirklich beginnt, hört die Skulptur auf. Demgegenüber ist sehr lehrreich zu beobachten, wie Bernini in seinen völlig eigenhändigen Arbeiten die Nebel einer Skizze zu plastischer Form verdichtet. „Überhaupt sind in der Kunst möglichste Entwirrung, möglichste Klarheit der Vorstellungen anzustreben, damit dies Prinzip der Klarheit auf alles andere, auch auf den Fluß der Weltereignisse übergreift" — man glaubt Goethe zu Eckermann sprechen zu hören, geäußert wurden diese Worte am 15. September 1665 von Bernini zu Colbert. Wie stark die suggestive Wirkung seiner Zeichnungen bedacht war, verrät uns Chantelou ebenfalls, denn sein Urteil über eine ihm von Bernini geschenkte Pietàzeichnung wird seinem gesellschaftlich polierten Charakter nach das widerspiegeln, was Bernini selbst davon gesagt hat: „In dem Leichnam zucken noch die Qualen der Passion, die Frauengestalt fiebert von Liebe und Schmerz."

Zu solchen mehr oder weniger nur unter Aufsicht, nicht eigener Anteilnahme Berninis entstandenen Arbeiten zählen folgende: Die Votivtafel für Fürst Carlo Barberini an einer Wand in S. M. in Aracoeli 1630, rechts und links zwei lagernde antike Heroinen mit Helmen, als untere Abschlußkartusche ein Totenkopf. Gleichzeitig der Porträtkopf des Fürsten, der einer von Algardi restaurierten antiken Imperatorenstatue eingesetzt wurde, im Pal. del Campidoglio. 1636 die Capp. Raimondi an S. Pietro in Montorio mit Altar und zwei symmetrischen Grabmälern, das Relief des Altars mit der Stigmatisation des Franziskus von Francesco Baratta ausgeführt, eines der ersten Beispiele monumental skulpierter Altarbilder. Die seitlichen Grabmäler sind nach Fraschettis Angabe von dem Franzosen Niccolò Sale gearbeitet, den Tonbozzetto des einen Sarkophagreliefs mit Auferweckung der Toten, der sich in der Sakristei von S. M. in Trastevere befindet, glaubt Fraschetti als Entwurf Berninis ansprechen zu können. Das könnte zutreffen für die Gewandgruppe links, die Idee des Ganzen aber ist unberninisch, die ruhende Figur des Toten vorn echt französisch. Wenig später die Capp. Poli in S. Crisogono und die Gedenk-



249. G. L. Bernini, Grabmal Urbans VIII. Rom

tafel Urbans VIII. in S. M. in Aracoeli, die als aufgewickelte Rolle von zwei beschwingten Virtutes getragen wird. 1639 das oben erwähnte Grabmal Alessandro Valtrinis in S. Lorenzo in Damaso, Totengerippe in Auferstehungsszenen an Grabmälern schon lange verwandt, Totentanzmotive von der deutschen Graphik gern dargestellt, auch die französische Kunst spielte mit dem Motiv: so ist der Gedanke Berninis nicht einmal besonders originell. Ja, ein Nordländer, der den Tod als das Grausam-Unerbittliche, das mit Eiseskälte warmes Leben Umarmende empfand, hätte der Ansicht sein können, daß hier der Knochenmann ein guter Vetter von jenen Skeletten sei, die an Strippen aufgehängt nicht ohne Komik über die Barockbühne humpeln und vom Helden rasch hinter die Kulissen befördert werden. Auch der Tod wird im Barock dekorativer Akteur. Bei Trauerfeiern dieser Zeit hat man beliebt, ganze Wände mit Knochen zu tapezieren, so daß Scharen von miserabili ihre letzte Ruhe aufgeben mußten, um bei Überführung zu derselben einer Eminenza zu assistieren. Liebenswürdiger das Reliefbildnis von zwei Engelputti vor wehendem Vorhang getragen am Grabmal der Maria Raggi in S. M. sopra Minerva. Um 1640 endlich ist die Capp. Allaleona in SS. Domenico e Sisto errichtet worden, die Altargruppe des Noli tangere nach einer in den Uffizi zu Florenz befindlichen Skizze Berninis von Antonio Raggi gearbeitet. Das ganze wohl eine Art Sühnkapelle für die Magdalenensündige junge Nonne aus dem Geschlecht der Allaleone, deren Geliebter, wie es Gigli (Diario 1636) erzählt, durch einen unglücklichen Zufall ihr in einem Kasten tot statt lebend in die Zelle getragen wurde.

Im Todesjahr Urbans VIII. 1644 erhielt Bernini den Auftrag auf das Relief „pasce oves meas“ in der Portikus von S. Pietro. Vollendet und aufgestellt wurde es erst zwölf Jahre später. Es war der letzte Gnadenbeweis Urbans VIII. Ihm folgte Innocenz X. (1644—55) aus dem Hause



250. G. L. Bernini und andre, Grabmal Alexanders VII. Rom

der Pamphili — zu einem „Hause" machte diese Familie übrigens erst er mit Hilfe seiner gerissenen, habgierigen Schwägerin Donna Olimpia Maidalchini durch einen selbst den unbedenklichen Urban VIII. in Schatten stellenden Nepotismus —, Innocenz nahm von vornherein eine feindselige Stellung gegen Bernini ein und wandte zunächst alle Gunst Alessandro Algardi zu.

Erst während des Pontifikats Innocenz X. (1644—55) wird das Grabmonument Urbans VIII. in S. Pietro am 9. Februar 1647 vollendet, seine Idee geht bis in das Jahr 1628 zurück. Bernini hat das Leben des Papstes mit einer ganzen Reihe Porträtskulpturen begleitet, doch ist Baldinucci hier sehr summarisch: „Scolpì ancora la Statua dello stesso Urbano che fu collocata in Campidoglio, e altri moltissimi ritratti intagliò della persona di lui, e della Casa Barberina." Seine Büste als Maffeo Barberini lernten wir bereits kennen. 1632 wurde eine Bronzestatue auf dem Hauptplatz in Velletri errichtet, die unter Napoléon I. wieder eingeschmolzen wurde. Eine zweite in Marmor ausgeführte Statue wird 1640 auf dem Campidoglio aufgestellt, der sitzende Papst in weitausholend segnender Gebärde, umrauscht von den Wogen der Pontifikalgewänder, in Auffassung und Einzelheiten sehr ähnlich der Statue des Grabmals (Abb. 249). Diese Ehrung eines Standbildes auf dem Kapitol war zwar bis dahin nur für verstorbene Päpste üblich, doch mochte Urban VIII. eine Ahnung haben, man könnte nach seinem Tode sie ihm verweigern.

Der wachsende Haß des römischen Volkes gegen ihn war auch bei seinem Tode so groß geworden, daß ein aufgeregter Haufen sofort dem Kapitol zuzog, um das Standbild zu zertrümmern, sich aber schließlich mit der Zerstörung des Gipsmodells im Collegio Romano begnügte (Deone, Diario 1644). Aus dem gleichen Jahr die Bronzebüste im Dom von Spoleto (Abb. 244), das beste Porträt, das Bernini geschaffen hat. Eine ähnliche Bronzebüste von 1643 im Pal. Communale von Camerino. Am Ende steht das Grabmal in S. Pietro (Abb. 249), mit dem Bernini in Umwandlung des Capp.-Medici-Typs und in Fortsetzung der von Guglielmo della Porta gewählten Form (Abb. 70) dem Barockgrabmal den Weg weist.

Michelangelo hatte wohl die Statue des Verstorbenen, Sarkophag und Sarkophagfiguren in lineare und plastische Beziehungen gesetzt (S. 70). Bernini fängt alles in eine gemeinsame Nische ein, aus der dann die plastischen Massen unter Umspülung des Rahmens vorrauschen. Bei Michelangelo war es noch ein bedacht gelenktes Strömen in zwei Flußarmen, Bernini gibt den Schwall der Masse. Der Gesamtbau ist in ein gleichschenkliges Dreieck unter Symmetrie der Hälften komponiert, dabei bewahren die drei figürlichen Kompositionsfaktoren doch Selbständigkeit. Der Papst aus Bronze thront auf hell gehaltenem Marmorsockel, davor steht der Sarkophag aus dunklem Marmor. An ihn lehnen Caritas und Justitia aus weißem Marmor, der reich poliert ist. Der Sockel ist geschichtet in zwei Sorten Buntmarmor. — Allegorische Gestalten der Tugenden haben schon früher Grabmale häufig begleitet, so mag man darüber wegsehen, daß die Gerechtigkeit keine starke Eigenschaft Urbans VIII. war und daß die fürsorgende Liebe nur von seiner Familie gespürt wurde, die die drei über das Grabmal kriechenden Bienen im Wappen führte. Pasquino konnte witzig und frech die Inschrift vorschlagen: „Quam bene pavit apes — tam male pavit oves." Die Klage um den Toten ist in der nordischen deutschen und französischen Kunst alt. Bernini vereint beides: Justitia mit Niobidenausdruck und vier Putti klagen, Caritas spricht wehmütig lächelnd den Kleinen zu. In der Mitte auf dem Sarkophag hockt ein geflügeltes Skelett, den Namen Urbans in das Pergament der Geschichte eintragend. Unberührt, ehern, unvergänglich thront über allem der Papst.

Entschlossene Farbigkeit, vorbereitet schon in den Papstkapellen von S. M. maggiore, in den dekorativen Arbeiten der Barockarchitektur, den Skulpturmalereien Annibale Carraccis der Galleria Farnese (1605), wird hier für die Monumentalskulptur sanktioniert. Licht und Schatten einheitlichen Materials genügen nicht mehr, um die erwünschte Stärke des malerischen ambiente zu erzielen (vgl. den Gegensatz solcher Wirkung S. 173). Zudem werden die Farben Träger von Stimmungen: dunkel Sarkophag und Tod, weiß leuchtend die Tugenden, ehern der Papst.

Das Denkmal stellt einen Höhepunkt im Schaffen Berninis dar, gleichzeitig einen Wendepunkt. Der Stimmungseffekt, die psychische Bewegung wandelt sich zu dekorativer Bewegung. Das ist bei Bernini genau so selbstverständlich wie bei Rubens, da ihm zur psychologischen Vertiefung Ernst, selbstquälerische Reflexion wie stille Andacht und Mitleid fehlen, er sich mit wenigen Affekten begnügt, die erstrebte technische Vollendung dagegen etwas Äußerliches ist. Wie er aber diese dekorative Bewegung in seiner Technik faßt, ist ebenso bewunderungswürdig wie bei Rubens. Haltung, Gewandmotive, Putti — alles muß dazu dienen, jene Voluten zu begleiten, die sich um den Sarkophagdeckel einrollen. Mit dieser Kurve gleichzeitig jene zwei Schrägen verbunden, die den Blick immer wieder in Vorder- und Seitenansichten gegen das Gesicht des Papstes ziehen. Dieses Antlitz ist die Stelle, wo die Ströme von Linien und Massen ihren Ausgang nehmen und mit Getöse den Sarkophag umrauschen. Das Sinnbild des rauschenden Wassers wird mit Bedacht gewählt: es ist der berühmte Meister der römischen Brunnen, der so komponiert. Wenn es noch etwas bedurfte, um den römischen Barock zum europäischen Stil zu machen, so ist es neben der Darstellung von Gemeinschaftsaffekten diese Einstellung auf das Dekorative. Frankreich hat sich, rationalistischer reflektierend, dem römischen Pathos entzogen, dem Schwunge Berninischen Dekorationsempfindens hat es ohne Widerstand nachgegeben.

Im Schatten der päpstlichen Ungunst entsteht 1644—47 im Auftrag des Kardinals Federigo Cornaro, eines Venezianers, die Capp. Cornaro mit dem Altar der Theresa im linken Seitenschiff von S. M. della Vittoria (Taf. III, VIII). Opulenteste Marmorintarsien kleiden die

ganze Kapelle aus. Im Grunde wölbt sich die Wand zum Altar vor. Im Altar ist eine ovale Nische eingelassen: hier erfüllt sich auf quellenden, dunkler erscheinenden Wolken, übergossen von vergoldeten Erzstrahlen, umschimmert vom Kampf des Lichts des Kircheninnern und der gelbverglasten Öffnung oben in der Nische, die mystische Verzückung der Heiligen, die mit ihrem Seraph in schneeigem Weiß des Marmors leuchtet. An den Flankenwänden der Kapelle sind Reliefs eingelassen, die perspektivische Einblicke in einen dreischiffigen Kirchenraum geben; am Rande auf einer mit Kissen belegten Brüstung lehnen je vier Personen, Mitglieder der Cornaro-Familie und ihre Freunde. Ihre Anteilnahme an dem Vorgang auf dem Altar ist nicht groß, sie unterhalten sich wie in einer Theaterpause. Giotteske Ergriffenheit liegt dem Barock völlig fern, der große Herr steht immer einige Stufen über den Ereignissen.

Die Gruppe ist die Glanzleistung des italienischen Barocks, mag man sich innerlich zu ihr stellen wie man will. Sie hat größte Bewunderung und schärfste Ablehnung gefunden. Monsignore Pietro Filippo Bernini, ein Sohn des Künstlers, dichtete folgendes Madrigal:

Un si dolce languire,
Esser dovea immortale,
Mà perchè duol non sale
Al Cospetto Divino,
In questo sasso l' eternò il Bernino.

So spricht der Barock, die eigene Zeit. De Brosses (Lettres familières) spitzt das Urteil des Spätrokoko zu: „Ohnmächtig sinkt Theresa zurück, mit halb geöffnetem Munde und brechenden, fast geschlossenen Augen. Die Kräfte verlassen sie; der Engel tritt heran, in der Hand einen Pfeil, mit dem er sie lächelnd und fast boshaft bedroht. Der Ausdruck ist wundervoll, aber offen gesagt viel zu lebhaft für eine Kirche. Wenn das die göttliche Liebe ist, so kenne ich sie; man sieht hienieden viele Kopien davon nach der Natur." De Stendhal äußert sich in seinen Promenades dans Rome Ende der zwanziger Jahre des 19. Jhhs.: „Die heilige Theresa ist in der Verzückung der göttlichen Liebe dargestellt; der Ausdruck höchst lebensvoll und natürlich. Ein Engel, der einen Pfeil in der Hand hält, scheint ihren Busen zu suchen, um ihr den Pfeil ins Herz zu bohren. Welche göttliche Kunst! Welche Wollust! Unser braver Mönch glaubte, wir verständen die Gruppe nicht und begann sie zu erklären. »E un gran peccato, schloß er, daß diese Statuen leicht die Idee irdischer Liebe erwecken.« Wir verziehen Bernini allen Schaden, den er in den Künsten gestiftet. Er hat in dieser Statue die leidenschaftlichsten Briefe der jungen Spanierin zu übersetzen verstanden. Die griechischen Bildhauer haben Größeres vollbracht, wenn man will, sie haben uns die Majestät der Kraft und Gerechtigkeit dargestellt. Aber wie fern ist das von der heiligen Theresa!" Das sind Worte eines sinnlich empfindenden Romantikers. Zola läßt in Rome einen feurigen Katholiken urteilen, seine Worte können ohne Verblassung oder Übertreibung nicht ins Deutsche übersetzt werden: „Ah! cette Sainte Thérèse! le ciel ouvert, le frisson que la jouissance divine peut mettre dans le corps de la femme, la volupté de la foi poussée jusqu' au spasme, la créature perdant le souffle, mourant de plaisir, aux bras de son Dieu!... J'ai passé devant elle des heures et des heures, sans jamais épuiser l'infini précieux et dévorant du symbole." Der Basler Renaissancist Jacob Burckhardt wendet sich im Cicerone mit Ekel ab: „In hysterischer Ohnmacht, mit gebrochenem Blick, auf einer Wolkenmasse liegend, streckt die Heilige ihre Glieder von sich, während ein lüsterner Engel mit dem Pfeil (d. h. dem Sinnbild der göttlichen Liebe) auf sie zielt. Hier vergißt man freilich alle bloßen Stilfragen über der empörenden Degradation des Übernatürlichen." Der Einsiedelner Pater Kuhn erklärt in seiner Kunstgeschichte kurz: „Unverzeihlich ist es, einen übersinnlichen Vorgang so naturalistisch zu versinnlichen."

Ehe wir fragen, wie denn nun Bernini selbst über das Werk dachte und was es ihm war, müssen wir uns über das Thema unterrichten. Die spanische Nonne Teresa de Jesus (1515—82, kanonisiert 1622 zugleich mit Ignatius von Loyola) gehörte dem von ihr reformierten Orden der Karmeliterinnen an. Bedeutungsvoll wurde die Einführung der Arbeit durch sie als erziehliches Moment in das vegetierende Klosterleben. Rasch wurden ihre Reformen von anderen Frauenorden nachgeahmt. Von früher Jugend an litt sie, wie aus den Akten der Heiligsprechung hervorzugehen scheint, an epileptischen Anfällen, die von Visionen und Verzückungen begleitet waren. Sie hat ihre Visionen beschrieben in „Las Obras de la S. Madre Teresa de Jesus, Anveres, Emprenta Palatiniana 1630", die viele Auflagen in der romanischen katholischen Welt erlebt haben und auch, 14 Bände stark, 1911 kommentiert ins Deutsche übersetzt wurden. Bernini hat sie zu Rate gezogen. Das Verlöbnis der Nonnen mit Christo, durch einen Ring besiegelt, hat frühzeitig in den Klosterzellen ein geistiges Liebesverhältnis ausbilden helfen.

In dieser Zeit war es Sitte, daß jede Nonne sich ihren devoto, ihren Privatheiligen, wählte, mit dem sie innigste geistige Vertrautheit pflegte. Da solch eine Wahl aber selbst unbewußt auch durch die Sinne diktiert wurde, ist so ein geistig-sinnliches Verhältnis zu den Heiligen des anderen Geschlechts gefördert worden. Daneben blieb der himmlische Bräutigam Gegenstand der hingebendsten, flehenden Liebe. Ein gleiches Verhältnis findet man übrigens auch zu dieser Zeit in pietistischen Liedern. Theresa hat sich als Braut Christi gefühlt und in dies Gefühl alle jene Sinnlichkeit hineingetragen, die selbst ein durchaus keusches Mädchen wie sie unbewußt empfinden muß. Sie schildert die Verzückung, die Bernini darstellt, in den Obras mit folgenden Worten:

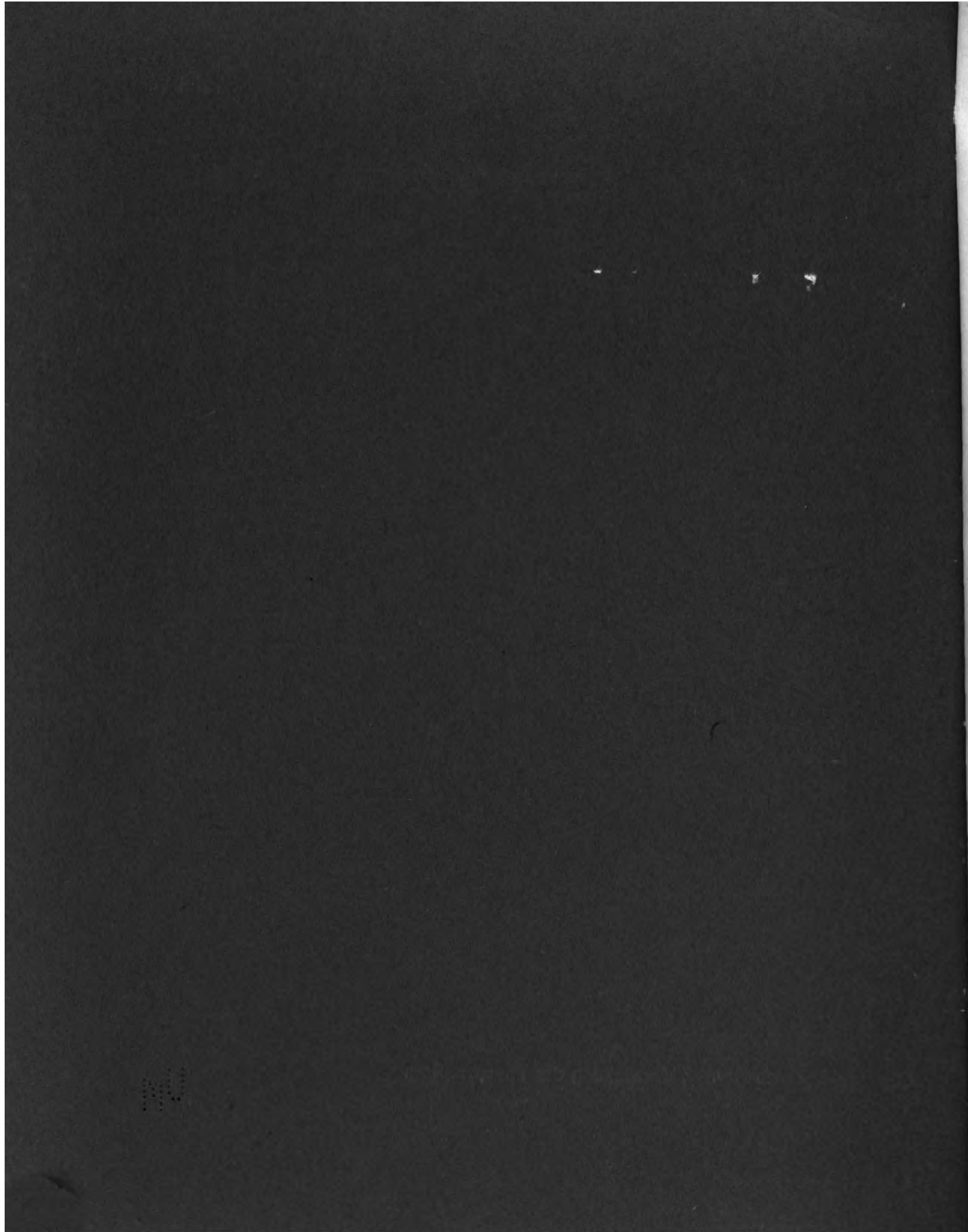
„Unmittelbar links neben mir sah ich einen Engel in vollkommen körperlicher Gestalt, wie er mir oft in meinen Visionen erschienen ist ... Der Engel war eher klein als groß, sehr schön, und sein Antlitz leuchtete in solchem Glanz, daß er zu jenen Engeln gehören mußte, die ganz vom Feuer göttlicher Liebe durchleuchtet sind — es müssen jene sein, die man Seraphe nennt ... In der Hand des Engels sah ich einen langen goldenen Pfeil mit Feuer an der Spitze; es schien mir, als stieße er ihn mehrmals in mein Herz, ich fühlte, wie das Eisen mein Innerstes durchdrang. Und als er ihn herauszog, war mir, als nähme er mein Herz mit und ich blieb erfüllt von flammender Liebe zu Gott. Der Schmerz war so stark, daß ich klagend aufschrie; doch zugleich empfand ich eine so unendliche Süße, daß ich dem Schmerz ewige Dauer wünschte ... Es war nicht körperlicher, sondern seelischer Schmerz, trotzdem er bis zu einem gewissen Grade auch auf den Körper gewirkt hat. Es war süßeste Liebkosung, die der Seele von Gott werden kann. (Era tan grande el dolor que me hazia dar aquellos quexidos, y ten excessiva la suavidad que me pone este grandissimo dolor, que no ay desscar que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no dexa de participar al cuerpo algo, y aun harto. Es un riquiebro tan suaue que passa entra el alma y Dios, que suplico yo à su bondad lo dè à gustar a quien pensare que miento.)" Man findet also trotz aller Versinnlichung dieser Verzückung nichts, was auch nur entfernt grobsinnlichen Charakter trägt. Und doch wirkt die Heilige wie ein Mädchen, das nach verzehrender Sehnsucht stöhnend in der Glut körperlicher Liebe zusammenbricht.

Dieses Resultat erreicht Bernini durch die Komposition, die unerhörte Raffiniertheit der Flächenbehandlung, die Mitwirkung eines dämmernden Alkovenlichtes, den psychischen Ausdruck. Die Heilige sinkt in Wolken wie auf ein Pfühl zurück. Der Engel steht als siegender Erot vor ihr, seine Ungeschlechtlichkeit trägt lesbische Ahnungen. Seine Linke öffnet das Gewand, als ob sie Schleier höbe, der Pfeil aber zielt nicht nach dem Herzen. Das Licht liegt voll auf seiner entblößten Brust und kreist über Haupt und Gewand der Heiligen im Bogen um dieses Zentrum. Sie ist wie die Mondsichel, die sich dem Abendstern öffnet. In unendlichen Abstufungen sinkt das gefärbte Licht in die Tiefen einer weichen Nacht zurück. Die Glieder der Heiligen lösen sich, nur die Finger der Rechten hält noch der Krampf. Linker Arm und linker Fuß gleiten in süßer Ohnmacht nieder. Der Kopf fällt in den Nacken zurück. Der Mund entseufzt, die Lieder sinken und die Augensterne fliehen unter sie. Im Engel dagegen alles zierlichste Aktivität, die Arme agieren vom Körper weg, die Augen des koketten Lockenkopfes fangen das Gesicht seiner Geliebten sicher ein, der Mund lächelt süß, wissend und etwas grausam. Die Gewandmassen begleiten. Sie rinnen um Theresa ab wie Wasser, das die rücktretende Ebbe mit fortsaugt, sie fliegen an den Seraph heran wie Windwirbel. Die Strahlen werden goldener Regen der Danae. Farben will die Oberflächenbehandlung geben. Wolken sind rauh und dunkel. Das Gewand des Engels ist in der Oberfläche matt gelassen, diese Farbennuance wiederholt sich in seinen Locken und am Halstuch der Theresa. Ihr Gewand ist geglättet und mit Anflug von Politur an einigen Stellen versehen. Die Körperteile sind ganz poliert. Einzelheiten der Körperbildung sehr genau durchgearbeitet, aber doch nicht nur realistisch. Man spürt nicht recht den Knochenbau, die Fleischpartien werden weich und schmiegsam, um ausdrucksfähiger und dekorativer zugleich zu sein.

Ganz unverkennbar, daß Bernini mit erotischen Erlebnissen die geistige Verzückung durchdrungen hat. Von irgendeiner Laszivität im modernen Sinn kann trotzdem nicht die Rede sein. Der ganzen Zeit ist dieser Zusammenfluß von Spirituellem und Sinnlichem viel zu selbstverständlich, als daß sie daran Anstoß genommen hätte. Wurden Nuditäten vermieden, Derbheiten nicht ausgesprochen, so fühlte sich selbst die Inquisition nicht verletzt. Und auf diese hatte Bernini nicht nur aus Klugheit Rücksicht zu nehmen, er war mit Angehörigen ihres Ordens eng befreundet und befolgte ihren seelsorgenden Rat. Bauen sich doch die exercitia spiritualia auf möglichst suggestiver Erfassung realer Vorgänge auf, die vergeistigt werden sollen. Verlangt doch auch heute noch die katholische Kirche in Auslegung der Festsetzungen des Tridentiner Konzils über die Kommunion, daß die Übungen bis zum amor benevolentiae führen, „in dem man sich sehnt nach der Vereinigung mit dem besten Freunde, dem Seelenbräutigam". Und daraus folgt dann, daß „die gläubige Seele den Heiland im Sakrament als gegenwärtig denken, ihn umfangen und umarmen darf und dieser Liebesakt den Höhepunkt des geistigen Genusses des Sakraments bildet". Der heilige Liguori schreibt noch ein Jahrhundert nach dem Entstehen der Gruppe: „Die geistige



Giovanni Lorenzo Bernini, Verzückung der Theresa. Rom



Kommunion besteht in einem brennenden Verlangen, Jesus im Sakrament zu empfangen und in einer liebenden Umarmung des Heilands, wie wenn man ihn wirklich empfangen hätte." Man hat sich also von der Vorstellung frei zu machen, als ob damals der starke sinnliche Zug in der Theresagruppe auch nur entfernt entweihend und „das Übernatürliche degradierend" empfunden sein könnte; vielmehr steigert er für den damaligen Gläubigen die Mystik des Ereignisses, indem er es in die aufrüttelnden Formen des Fleischlichen bannt. Bernini hat, wie Baldinucci sagt, bis zu seinem vierzigsten Jahre wohl locker gelebt, war aber in seiner Ehe musterhaft und erfüllte peinlichst seine geistlichen Pflichten. In Paris vergeht, wie Chantelou berichtet, kein Tag, an dem er nicht in irgendeiner Kirche lange und inbrünstig betet. Seine religiöse Richtung hat einen mystischen Zug, in Paris liest er täglich den deutschen Mystiker Thomas a Kempis. Es ist nicht belanglos, auf diese Verbindung zwischen gotischer Mystik und barocker Empfindung hinzuweisen. Als es am 6. Oktober 1665 jenen furiosen Krach zwischen Charles Perrault und ihm setzt, verbringt er, um sich wieder in Gewalt zu bekommen, den Abend mit Andachtsübungen und im Gebet. Sein Louvreprojekt sieht er als Eingebung Gottes an. Zur Vermeidung der Sinnlichkeit rät er, die Predigten des Pater Oliva zu lesen. Er hat die Gruppe auch später noch als sein bestes Werk bezeichnet, er würde, wie einst der gealterte Ammanati (S. 102), das nicht getan haben, wenn sie Bedenken erregt hätte.

Die Gruppe der Theresa ist ein Höhepunkt der Entwicklungslinie, die mit der Maria Magdalena Cristoforo Statis (Abb. 231), der Cäcilie Stefano Madernos (Abb. 233) ihren Anfang genommen hat: Realismus zur höchsten Auftreibung des psychischen Ausdrucks, Umwandlung auch der Freiskulptur in ein malerisch gesehenes Relief durch Einbettung in eine festgelegte Raumform. Für Bernini ist sie die Skulptur, in der materiell-zweckmäßige, psychische und dekorative Bewegung zu einer wundervollen, unlösbaren Einheit verschmolzen sind, nicht mehr die psychische Bewegung aus mangelnder Sachlichkeit posenhaft, die zweckmäßige Bewegung aus Mangel an dekorativem Gefühl roh erscheinen, und dekorative Bewegung nicht isoliert nur Ornament geblieben ist. Der Inhalt der Gruppe ist ganz barock, ganz Kampf der Kontraste bis zu gegenseitiger Durchdringung: lächelnde Kühnheit und schmerzliches Niedersinken, sinnliches Vergehen und geistige Verzückung. Alles eint das unlösbare Verhältnis der Gruppe zum Raum. Die Verschmelzung des plastischen und räumlichen Körpers ist vollkommen wie in der gleichzeitigen Baukunst, hier ausgehend vom andren Pol. Würde man beide trennen, so würde der Raum seine Innervation verlieren, die Gruppe wie ein Präparat wirken.

Das Motiv der auf den Flanken aus Scheincoretti zusehenden Familienangehörigen hat in der italienischen Kunst verschiedentlich Nachahmung gefunden. Bernini selbst schlug es dem französischen König für eine Grabkapelle der Bourbonen in S. Denis vor: auf Balustraden von Logen sollten 20—25 Königsfiguren lehnen, um von dort aus gleichsam am Meßopfer teilzunehmen. — Neben der Capp. Cornaro entsteht in dieser Zeit auch die Capp. Angelo Pio in S. Agostino mit dem Grabmal des Stifters und demjenigen seines 1643 gestorbenen Bruders.

Endlich arbeitet Bernini eine große allegorische Skulptur, deren Idee dem Gefühl für die niederdrückende Behandlung durch Innozenz X. und der Freude eines neuen Glücks entwachsen ist. Ein im Modeneser Staatsarchiv bewahrter Gesandtenbericht vom 30. November 1652 (Dispacci da Roma) berichtet über Bernini:

„Al presente non opera ne s'affatica in altro che in un lavoriere suo proprio che dice che vuol che resti per memoria nella sua casa. L'opera sarà grande assai, cioè le figure molto più del naturale, et il pensiero è bellissimo. Rappresentà la Verità, che è una donna ignuda coricata sopra di uno scoglio in atto ridente, che tiene nella mano destra uno scudo col sole scolpito di dentro. Sopra di essa in aria si vederà il Tempo che sosterrà un panno, col quale starà coperta la verità, mostrando di haverla scoperta. Per compire detto Lavoro egli dice che per lo meno vi correrà lo spatio di otto anni, e poco altro ha pensiero che faccia il suo scalpello."

Die Gruppe, die bei der Zeitabschätzung des noch zu Leistenden etwa 1647 nach Beendigung der Capp. Cornaro begonnen sein wird, als sich ihm anläßlich des Brunnenbaus auf Piazza Navona die päpstliche Gunst zögernd zuzuwenden begann, ist nicht fertig geworden. Man sieht wohl das Tuch, das hinter die Wahrheit zurückgezogen ist, aber der Zeitgott fehlt. Wie er über die Wahrheit von rechts nach links hinwegfliegen sollte, läßt die arg zerstörte Zeichnung der Privat-

sammlung Chigi in Rom erkennen. Einst hatte Michelangelo seiner Nacht subjektiv allegorische Deutung unterschoben, Bernini stellt von vornherein ein schmerzliches und zugleich befreiendes inneres Erlebnis als Thema auf und sucht dafür Formanschauung. Infolge des begrifflich-gefühlsmäßigen Ursprungs hat das Werk denn auch Teile, die bildhauerisch leblos bleiben. Die Sonnenscheibe ist nur Symbol, ebenso die Erdkugel zu Füßen. Übersetzt man aber die Zeichnung in plastische Form, bedenkt man, daß auch diese Gruppe durchaus reliefmäßig-bildartig gearbeitet ist und zumindest eine Wandvertiefung fordert, so ergibt sich, daß Bernini auch hier die Lichtführung berechnete und zum Träger des Inhalts gemacht hat. Sie steigt über die Figur auf und läßt den Kopf gerade erst aus dem Dämmer hervortreten. Die Frau reckt sich hoch, die Modellierung des Torso wirkt wundervoll trotz Verstaubung und Beschmutzung. Daß die Zeit die Wahrheit an den Tag bringt, konnte Bernini in einem Monumentalwerk füglich erst behaupten, nachdem er diese Erfahrung gemacht hatte. Man hat daher in der Gruppe keine Klage des Unglücklichen zu sehen, sondern den aufsteigenden Jubel des Neubeglückten. Er hat das Werk seiner Familie als Fideikommiß hinterlassen, es steht heute im Hof eines Privathauses am Corso.

Die Beglückung lag in dem Auftrag auf Errichtung des 1647 entdeckten ägyptischen Obelisken in Verbindung mit einem Brunnen auf Piazza Navona, dem circo agonale, der Borromino zuzufallen drohte. Bernini scheint sich zur Erlangung des Auftrags eines im damaligen Rom nicht ungewöhnlichen Mittels bedient zu haben: er bestach die allmächtige Schwägerin des Papstes Donna Olimpia mit einem Modell aus massivem Silber. Der bozzetto Berninis von beträchtlicher Größe, aus Holz und Stuck gearbeitet, befindet sich heute in der Casa Giocondi. Der Unterbau ist hier in seinen vier Teilen gleichmäßiger und kunstgewerblicher durchgebildet als in der späteren Ausführung. Die Arbeiten begannen noch im selben Jahr. Ein Erdbeben am 10. Oktober 1648 ließ die Anfänge mit den Gerüsten zusammenstürzen, es schien Bernini ein Wunder, daß er kurz vorher alle Arbeiter zum Anhören der Messe fortgeschickt hatte. Schon 1649 wurde der Obelisk errichtet. Man tuschelte, er würde umfallen: Bernini ließ ihn mit Bindfäden an den umliegenden Häusern befestigen. Der Scherz löste Jubel aus und diente wie Satiren und szenische Verblüffungen in seinen Komödien dazu, ihn beim römischen Volk beliebt zu machen. 1651 sprangen die Wasser zum erstenmal, den Papst bei einer Besichtigung überraschend.

Aus tiefgelegtem Becken, das die Aufsicht auf den Wasserspiegel gestattet, steigt eine kreuzförmig durchbrochene Felsenmasse aus Travertin auf. An den vier Felsenpfeilern lagern die vier Hauptströme der Welt, nach Berninis Modellen — zwei davon glaubt Voss im Museo archeologico zu Venedig entdeckt zu haben, ich möchte jedoch diese Terrakotten ihrer Exaktheit und Genauigkeit wegen für Nachbildungen halten — in Marmor von seinen Schülern gearbeitet: Donau von Antonio Raggi, Nil von Giacomo Antonio Fancelli, das Haupt verhüllt als Andeutung der unentdeckten Quellen, Ganges von Claudio Porissimi, Rio della Plata von Francesco Baratta. Alles andere aus Travertin. Vegetation umwuchert den Felsen, Seeungeheuer und Tiere (Pferd und Löwe von Lazzaro Morelli) durchkriechen ihn. Auf seiner Kuppe steht sockelgebunden der Obelisk.

Der Klippenbrunnen, die Fontana dello scoglio, in den Gärten der Villen schon gebräuchlich, wird hier an Stelle der sonst üblichen tektonischen Form, deren bezeichnendes Beispiel Carlo Madernos Brunnen auf Piazza di S. Pietro ist, in einer mächtigen Komposition dem geschlossenen Platzraum der Stadt eingebettet (vgl. Baukunst des 17. und 18. Jhhs., S. 161/162). Mit dem Felsen ein ganz naturalistisches, scheinbar ungeformtes und atektonisches Stück dem Brunnenbau eingefügt, nach oben zu allerpräziseste Ausformung in die prismatische Spitze. Bernini meint bei Baldinucci: „che il buono Architetto nel disegnar Fontane dovesse sempre dar loro qualche significato vero, o pure alludente a cosa nobile, o vera, o finta.“ Damit ein Werden dargestellt, das lebendig und beseelt erscheint wie ein Kristallisationsprozeß. Nach der anderen Richtung auf Auflösung hin zu werten das Entspringen von Wassermassen aus dem Felswerk, ein Weggleiten des Festen ins Flüssige. Also Durchlaufen dreier unterschiedlicher Zustände der Materie. Hinzu kommt die statische Spannung im Bau: der Obelisk scheint auf unruhigen Massen zu balancieren. In einer Anzahl von Entwürfen für die Aufstellung des 1665 aufgefundenen

kleinen Obelisken, die die Biblioteca Chigiana besitzt, dreht sich alles um Variationen dieser statischen Idee, der Obelisk scheint zu schwanken oder doch nur labil zu stehen. Endlich wählte der Papst den vor S. M. della Minerva 1666—67 von Ercole Ferrata ausgeführten Entwurf: ein rüsselschwingender Elefant trägt den Obelisken auf dem Rücken. Vgl. auch die Kritik des Baldinucci (Notizie) über einen Polyphemkoloß, den Antonio Novelli um die gleiche Zeit für den Pittigarten in Florenz schuf: „cosa veramente maravigliosa a credersi per la facilità e bella destrezza, colla quale l' artefice sostenne in sulle gambe sì gran colosso . . .“ Der Barock wünscht das Gefühl von Unruhe selbst in festesten Formen. Die ruinösen Steinmassen endlich bergen Stimmungsmomente, die uns immer beschleichen werden, wenn wir Zersetzungsprozesse zu beobachten glauben. Die Ruinensentimentalität beginnt hier. Auch das Wasser ist in seiner Behandlung formal und stimmungsmäßig zu werten. Es fällt in Massen, meist in gedoppelten breiten Strahlen herausspritzend. Die Tonwirkungen seines Falles sind polyphonisch; wie die malerische Behandlung und Beleuchtung der Skulptur die verschiedenartigsten Stimmungsassoziationen auszulösen vermag, tut es der Reichtum der Klänge. „Cadono l'acque in abbondanza, le quali con dolce mormorio“ meint Baldinucci. Wir befinden uns in der Zeit der pompösen Opern und Kirchenkonzerte.

Bernini hatte schon 1640 der Stadt einen Brunnen geschenkt, die Fontana del Tritone auf Piazza Barberina. Hier bereitet sich die Lockerung vor. Der Stock, der die doppelte Muschelschale trägt, besteht aus vier sich schlängelnden Delphinen, oben über den Muscheln hockt ein fischschwänziger Triton und bläst aus einer Muschel den Wasserstrahl in die sonnige Luft. Für den südlichen Brunnen auf Piazza Navona, der eine einfache Fontana Giacomo della Portas ersetzte, modellierte Bernini das Modell eines Tritonen mit Delphin, den Giovanni Antonio Mari ausführte, seines geplusterten Gesichts wegen il Moro genannt (Abb. 251). Der in der Florentiner Accademia delle Belle Arti befindliche bozzetto eines Wandbrunnens mit zwei Tritonen für einen Wandbrunnen mit dem Wappen Clemens' IX. im Pal. Strada ist von Bacci (Rivista d'Arte 1906) veröffentlicht. Das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin besitzt den kleinen Terrakotta-bozzetto eines Tritonenpaars, die den wasserspeienden Delphin emporheben; die Handzeichnung eines Fontänenentwurfs im Berliner Kunstgewerbe-Museum stellt eine andere ähnliche Fassung dieses Gedankens dar (vgl. Voss, Berninis Fontänen, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1910). Nicht unmöglich ist, daß Bizzacheri für seine Tritonenfontana 1715 auf Piazza bocca della verità eine Berninische Skizze benutzte, wie sich ja auch die Fontana Trevi leicht an einen Entwur fBerninis anlehnt. Die kleine Terrakotta der Frankfurter Städtischen Galerie, wo als Träger statt des Delphins zwei Satyrn gewählt sind, scheint mir erst aus dem beginnenden 18. Jhh. zu stammen, steht jedoch unter Berninischem Einfluß (Abb. 252; Höhe 0,23 m).

Der Brunnen der Piazza Navona hat im gesellschaftlichen Leben Roms eine heitere Rolle gespielt. In den Sommern der Jahre 1652—76 verstopfte man die Abflüsse, und die vornehme Welt fuhr in diesem lago spazieren. Ohne derbe Scherze ging es



251. G. A. Mari (nach Bernini) Fontana del Moro. Rom



252. Schule G. L. Berninis, Fontanamodell. Frankfurt a. M. (Phot. Denecke)

hier ebenso wenig ab, wie bei den Wasserüberraschungen der Villen. Guiseppe Berneri weihte ihm noch 1695 ein langes Poem, der Bildhauer Pietro Bracci dichtete die Lobverse:

O gran Bernino, al tuo sublime ingegno
Quanto dee l' Agonal Circo vetusto,
Che pur serba di gloria il primo segno!
Mentre per Te di bei pensieri onusto,
Sorgon di nuovo sopra il tuo disegno
L' alte idee di Severo, e il Genio Augusto.

Zwei Büsten Innozenz' X. von der Hand Berninis, eine aus Marmor (Abb. 245), die zweite ganz ähnliche aus Bronze, bewahrt der Pal. Doria. Dieser Papst, der 71 Jahre alt war, als er erwählt wurde, gehört zu den wenigst sympathischen Erscheinungen auf dem Stuhl Petri. Er war mißtrauisch, kleinlich, ein Spielball der rivalisierenden spanischen und französischen Politik, wenn auch nicht ohne Gewinn für den Kirchenstaat, Objekt rücksichtsloser Ausbeutung seiner Schwägerin Donna Olympia, die als Ziel seines Pontifikats nur die Bereicherung des Hauses Pamphili ansah, als deren Wappentier statt der Taube mit dem Ölzweig besser die Elster mit goldenem Ring im Schnabel gepaßt hätte. Als der Papst starb, trug Olympia den letzten Geldkasten unter seinem Totenbett fort und überließ das Stückchen Elend dem Erbarmen einfacher Leute. Trotzdem hat uns Velazquez ein Bild von ihm in der Galleria Doria hinterlassen, das spontan fasziniert und menschlich interessiert. Man wird den harten Blick nicht leicht vergessen, den der Dargestellte gefühllos auf den Beschauer richtet. Das Bild fordert den Vergleich mit dem Porträt Berninis geradezu heraus, er ist nicht günstig für Bernini. Man sieht einen alten Mann mit fröstelnd zusammengezogenen Schultern, der müde und unbestimmt vor sich hinsieht. Die Flächenmodellierungen des Gesichts sind zu sorgsam, um geistige Konzentration auszudrücken und beim Betrachter zu erwecken. Es ist der arme Alte, inglorioso e miserabile, wie sein Biograph Sforza Pallavicini ihn nennt. Die Büste läßt merken, daß Bernini zu diesem Mann nie in rechtes Verhältnis gekommen ist.

Und das ist um so auffallender, als gerade in dieser Zeit 1650—51 eine Büste entsteht, in der sich bei Bernini eine entschiedene Wendung des persönlichen Stiles kennzeichnet, der nach jener in der Theresagruppe erreichten Verschmelzung der drei Bewegungsformen mehr und mehr die dekorativ-ornamentale überwuchern läßt. Ich meine das überlebensgroße Marmorporträt Francesco I d'Este, jetzt in der Galleria nazionale zu Modena, gearbeitet nach Gemälden des Herzogs von Sustermans, bezahlt mit der gewaltigen Summe von 3000 Skudi (für die Gesamtarbeit an der Fontana auf Piazza Navona hatte Bernini den gleichen Betrag erhalten). Schon 1636 hatte Bernini eine untergegangene Porträtbüste König Karls I. von England, 1642 die Büste Richelieus nach Porträtbildern gefertigt. Gewiß kommt Ähnliches auch heute vor, aber die Ausführung zeigt doch, wie stark die plastische Vorstellungskraft des Künstlers arbeitete, wie nah sich in dieser Zeit Malerei und Skulptur stehen. Der Herzog ist aufgefaßt in momentaner Bewegung, als ob er soeben eine etwas herrische Weisung gegeben habe. Der Kopf ist nach rechts gewandt, die Augen halten ein Gegenüber fest, der Mund wölbt sich sinnlich und hochmütig vor. Ganze Lockenkaskaden stürzen vom Haupt über die Schultern und fallen nach vorn in zwei dicken Strähnen über die Brust. Den Brustpanzer umwogt und umflattert der Mantel, ein hoher Spitzenkragen umschließt den Hals.

Das ist der Barockfürst, und Bernini schafft mit dieser Büste einen Typ, der vorbildlich geworden ist für die europäischen Fürstenporträts wie Versailles für das Fürstenschloß. Nur allzusklavisch hat er fünfzehn Jahre später sich selbst wiederholt in der vor dem lebenden Modell gefertigten Büste Ludwigs XIV., die im Versailler Schloß steht (Abb. 253).



253. G. L. Bernini, Ludwig XIV. Versailles



254. Jean Warin, Ludwig XIV. Versailles (S. 319)

Kein Werk Berninis ist uns in seinem Entstehen so vertraut wie die Porträtbüste Ludwigs XIV. Im Tagebuch Chantelous (S. 227) können wir ihr Werden fast Tag um Tag verfolgen, von ihrer Bestellung am 20. Juni 1665 bis zu ihrer Vollendung kurz vor Berninis Abreise am 20. Oktober. Chantelou, der früher in Rom gewesen und stolz auf seine italienische Bildung war, hat sich ganz auf Bernini eingestellt, ihn rückhaltlos bewundert und verteidigt.. Bernini, der in seiner Darstellung viel Züge von Pose und Launenhaftigkeit, jedoch auch Witz und oft bestrickende Liebenswürdigkeit zeigt, hat Chantelou mit geschickten Komplimenten an sich gefesselt. So hat man einige Abzüge zu machen, immerhin scheint die Büste Ludwig XIV. vollauf befriedigt zu haben, während ihm sein später von Bernini gefertigtes, 1669 in Rom begonnenes Reiterporträt, das erst 1684 in Versailles eintraf, ganz mißfiel und von Girardon in einen Marcus Curtius umgewandelt heute in einem entlegenen Teil des Versailler Schloßparks steht.

Ähnlichkeit, meint Bernini während der Arbeit, ist wohl notwendig — schon weil auch damals Laien einzig danach werteten —, aber wichtiger ist Größe und Vornehmheit der Auffassung. Und das unterscheide ihn, Bernini, von dem französisch-vlämischen Bildhauer Warin (S. 319). Hier habe die Haltung königlich und heroisch zu sein. Chantelou interpretiert weiter: „es sei Aufgabe des Porträts, Schönheiten zu steigern und Größe zu schaffen, Häßliches und Kleinliches dagegen abzuschwächen oder wenn möglich ganz zu unterdrücken, soweit sich dies mit dem Streben nach Ähnlichkeit vereinigen lasse." Ähnlich läßt Charles Perrault (Mémoires de ma vie) Bernini sprechen: „qu'il n'avait pas garde de copier son pastel (Bernini hatte den König in verschiedenen Ansichten gezeichnet — heute photographiert der Bildhauer bequemer sein Modell) —, parce qu'alors son buste n'auroit été qu'une copie, qui de sa nature est toujours moindre que son original." Der König solle dargestellt werden sprechend und agierend wie im Ministerrat, der Mund werde gegeben kurz vor oder kurz nach dem Sprechen — also innere Bewegung soll durchzittern. Bernini rühmt sich, wieviel körperliche Bewegung er auszudrücken vermöge, ohne daß er die Gliedmaßen zur Hilfe nehmen brauche. Größter Nachdruck wird von ihm darauf gelegt, der malerisch-farbigen Erscheinung und der Materialwirkung nachzukommen. Die Augen seien schwer zu geben, da sie klein seien, lange Wimpern hätten und in großen Augenhöhlen lägen. Noch mühevoller sei es, die Locken leicht zu machen, die Wirkung der Seidentaffets im Marmor nachzuahmen. Ausführliche Reflexionen ruft die Locke auf der Stirn hervor, mit der Bernini die Unschönheit der zurückfliehenden Stirn decken will. Stirn, Nase und Mund werden poliert.

Auffassung, Haltung, selbst das abwehende Mantelende sind ganz ähnlich der Büste von Francesco I d'Este. Aber gerade diese Ähnlichkeit erleichtert die Beobachtung der stilistischen Entwicklung Berninis: immer mehr tritt das dekorative Moment in den Vordergrund, Locken sind nur noch Arabesken, die sich einzig durch ihre Plastizität von dem Spitzenmuster des Jabots unterscheiden, im ganz Großen wiederholen sich ihre Kurvenwellen im Manteltuch.

Die individuelle psychologische Auffassung wird mehr und mehr diesem dekorativen Totaleindruck geopfert.

Der Gewandstil Berninis war in der Frühepoche, die bis etwa 1630 geht, naturalistisch, teilweise kleinlich sorgfältig, er entwickelt sich dann während der zweiten Stilepoche 1630—50, die zur Harmonisierung des Körperlichen, Geistigen und Dekorativen gelangt, ebenfalls zu strömenden, sich breitenden und anschmiegenden, Körper modellierenden und Inhalte deutenden Formen. In der dritten Epoche, in der das dekorative Gefühl vordrängt, bis etwa 1665, fängt der Gewandstil an, wellig kalligraphisch zu werden, die Linienführung holt in großen Zügen aus und schlängelt sich in kleiner werdenden Wellenlinien ab. Man findet diese Formen an der Büste Ludwigs XIV. (Abb. 253), an den Monumentalskulpturen dieser Zeit (Abb. 256) und besonders deutlich an der Reliefbüste des Arztes Gabriele Fonseca in der von ihm gestifteten Kapelle von S. Lorenzo in Lucina (Abb. 255). Dem Stil nach läßt sich diese Arbeit mit den Bronzen an der Kathedra Petri vergleichen. Der Ausdruck einer ganz allgemein gefaßten geistigen Ergriffenheit ist ähnlich, das Greifen in das Gewand und die sich daraus ergebenden Faltenmotive finden sich wieder bei den himmlischen Wächtern neben dem Thron Petri. Ich möchte daher diese Büste keineswegs als Beispiel der Spätzeit nehmen und glaube, daß sie gegen 1665 entstanden ist. Der päpstliche Arzt Fonseca ist in der Auffassung Berninis ein eindrucksvolles Bild jesuitischer Frömmigkeit und Devotion. Die Modellierung ist verliebt in die morosen Hautflächen des Dargestellten, weil sie ihr das Mittel bieten, ein ganz malerisches sfumato zu schaffen. Das dekorativ-ornamentale Empfinden wird gleichgültiger gegen den funktionellen Bau des Körpers, Hände betten sich biegsam und weichquellend wie Kartuschen in die Gewandfalten ein.

Noch einige kirchliche Arbeiten, in denen sich zum Teil Architektur und Skulptur innig vermählen, da letztere die dekorativen Funktionen ausdeutet, fallen in diese dritte Epoche. Das Grabmal des Kardinals Pimentel, 1653 in S. M. sopra Minerva ausgeführt, ist gemeinsame Werkstattarbeit von Ercole Ferrata, Giovanni Antonio Mari (Justitia), Antonio Raggi (Caritas); es ist trotzdem bemerkenswert, weil hier zum erstenmal, allerdings ganz reliefmäßig gefaßt, die Idee auftaucht, an den vier Ecken des Sarkophags vier trauernde Allegorien zu gruppieren, wie sie später am Grabmal Alexanders VII. erscheinen. 1656—57 umgestaltet Bernini die Capp. Chigi in S. M. del Popolo und arbeitet dort, neben der ihm gegenüber geradezu antik feierlich wirkenden Marmorstatue des Jonas, der unter den Augen Raffaellos entstanden war, einen Daniel und einen Habakuk.

Beide Figuren sind Nischenfiguren und gruppenmäßig gedacht. Beide sprengen ihren Nischenraum und schießen nach vorn hinaus, wobei die Stoßkraft durch Diagonalen geführt wird: beim Daniel die schräg nach oben gehobenen Arme; beim Habakuk gar drei Diagonalen, nämlich Bein und Arm des Propheten, der herausweisende Arm des Engels. Beim Jonas tritt wohl auch das eine Bein über den Nischenraum hinaus, parallel geführt zum Rahmen fehlt ihm aber die Stoßkraft in den Kapellenraum hinein. Inhaltlich ist dieses Hinaus und Hinauf unterstrichen. Daniel ruft aus der Löwengrube zu seinem Herrn. Habakuk sieht die Zerstörungswut der Feinde und die Errettung seines Volks: „und der Herr wird mich in die Höhe führen, daß ich singe auf meinem Saitenspiel" — der Engel braust herbei, Habakuk lehnt noch auffahrend zurück, der Engel wird ihn im nächsten Augenblick schon an einer Haarlocke von dannen ziehen. Funktionen und Ausdruck sind ganz transitorisch, zugespitzt auf den Bruchteil einer Sekunde. Der Engel kam von hinten, die Nische ist also auch nach dorthin unbestimmt geweiteter Raum. Beim Daniel öffnen sich sogar Felsengründe, aus der Tiefe ragt der Kopf eines Löwen, der ihm die Ferse leckt.

Im gleichen Jahr beginnt die Innendekoration von S. M. del Popolo mit paarweis angebrachten Tugenden über den Bogenöffnungen zu den Nebenschiffen und gegen die Vierung hin. Die Arbeiten werden unter Leitung Berninis von einer Anzahl Gehilfen durchgeführt. 1658—59 Ausbau der Capp. Chigi im Dom von Siena, ebenfalls im Auftrag Alexanders VII. aus dem Hause Chigi.



255. G. L. Bernini, Grabmal Fonseca. Rom

Diesem Papst verdankt das Stadtbild Roms Außerordentliches, schon ein Jahr nach seiner Wahl beginnen die Arbeiten an Piazza di S. Pietro, die in seinem Todesjahr beendigt werden. Bernini findet in Alexander VII. einen Mäzen, wie er ihn in Urban VIII. besessen hatte, wenn auch das Verhältnis nicht gleiche menschliche Intimität aufweist.

Für die Capp. Chigi in Siena arbeitet er eine Maria Magdalena (Abb. 47) und einen inbrünstigen Hieronymus. Zwei andere Statuen sind Schülerarbeiten. Vier Reliefs wurden nach seinen Modellen ebenfalls von Schülern ausgeführt. Die Behandlung der Oberfläche ist außerordentlich, in stärkster Suggestion empfindet man den gealterten Leib des Hieronymus, die etwas füllige Weichheit der schönen Sünderin, die, wie der Franzose Chantelou einmal äußert, ein tröstliches Thema für Leute von verliebter Konstitution ist: solche Temperamente brauchen nur das Objekt ihrer Liebe zu wechseln, um Heilige zu werden. Die französische Kunst hat allerdings nie verstanden, Sinnlichkeit und Inbrunst miteinander zu verschmelzen, der französische Kritiker weist aber auf den Zug der italienischen Barockkunst, der jene Verschmelzung erklärt: die Übersetzung sinnlicher Affekte in religiöse Kontemplation. Der Vergleich mit Michelangelo liegt nah und ist durch Gegenüberstellung der Abbildungen bereits gemacht. Man gedenke da aber auch jener fast schüchternen Auffassung eines Cristoforo Stati (Abb. 231), die vielleicht gerade darum manchem als die schönere erscheinen wird. — Im Sieneser Dom steht noch ein Standbild Alexanders VII., nach Berninis Modell von Antonio Raggi 1655 ausgeführt. Eine Bronzebüste des gleichen Papstes, aufgefaßt im Augenblick nachdenklicher Konzentration, bewahrt der Pal. Chigi in Rom, ebendort noch drei andere und eine fünfte im Pal. Chigi Zondadari zu Siena, die Nachbildungen von Schülerhand sind.

1656 erhält Bernini die Aufgabe, den altchristlichen Thron, der angeblich Petrus gedient haben soll, für die Chorschlußwand von S. Pietro pompös zu fassen. Erst 1661 sind die Modelle in der Hauptsache beendet, 1665 wird der Guß von Giovanni Aretusi da Piscina ausgeführt, rasch geschieht der Aufbau. Vier Kirchenväter Gregor, Athanasius, Augustin und Ambrosius stehen auf hohen Buntmarmorsockeln um den Altar. „Questi con grazia inexpli-



256. G. L. Bernini, Augustinus. Rom

cabile sostengono una base, sopra la quale essa Cattedra leggiadramente si posa." Diese Worte Baldinuccis sind wichtig in doppelter Hinsicht. Sie unterstreichen, wie schon bemerkt (S. 245), daß das statische Gefühl des Barocks danach verlangt, die gewichtigsten Massen leicht steigend erscheinen zu lassen. In dieser einseitigen Bevorzugung einer Kraftrichtung berührt er sich mit der Gotik. Während aber die Gotik nur ein sehnendes Hinauf kennt und damit die Massen entkörperlicht, bringt die stark empfundene Plastizität der Dinge im Barock jenes dampfartige Ausquellen nach allen Seiten hervor, für das dieser Aufbau ein glänzendes Beispiel bietet. Wie das Auge Gottes schwebt über der Kathedra in farbig abgeblendetem Glase die Taube des Heiligen Geistes, umrauscht durch eine ungezählte Schar von Engeln. Bronzestrahlen schießen durch das Gewoge hin, Stuck und Farben spielen zwischen den vergoldeten Bronzemassen. Einen kleinen Tonbozzetto über das gleiche Thema in schlichterer Fassung bewahrt das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin.

Zum anderen ist in den Worten Baldinuccis bemerkenswert der Begriff der grazia. Er ist gegenüber dem Gebrauch bei Lomazzo (S. 114) leicht abgewandelt, statischer und dekorativer Art, und kann übersetzt werden mit Leichtigkeit und Schmiegsamkeit. Besondere Bedeutung hat er für die französische Kunst erlangt. An böser Kritik hat es auch diesem Werk nicht gefehlt: „La Catedra scaricata come insopportabile su le spalle di quei Greci facchini e per due ligaccie appoggiata su le dita di due Latini" (Cod. Vat. 8622). Und im Cicerone steht noch immer das vor über sechs Jahrzehnten geschriebene Wort des großen Renaissancisten und Barockverächters Jakob Burckhardt: „Es ist das rohste Werk des Meisters." Dabei gestand Burckhardt dem jungen Alioth schon 1875: „Mein Respekt vor dem Barocco nimmt stündlich zu"! — Von den Kirchenvätern ist Augustin (Abb. 256), als erstes Stück 1661 gegossen, die monumentalste Figur. Die Form, die Bernini hier gefunden hat, dekorativ gesehen und doch großartig in der Gebärde, hat auf die Barockskulptur, vor allem auch auf die deutsche, nachhaltigen Einfluß ausgeübt. Wenigstens zwei Beispiele aus dem 18. Jhh. seien namentlich angeführt: die Monumentalskulpturen des Hauptaltars von S. Peter in München und der Kirche in Dießen.

Den dekorativen architektonischen Aufgaben unter Alexander VII. sind auch zuzurechnen die Arbeiten in der Capp. Silva in S. Isidoro 1663, das Reiterstandbild Konstantins als Abschlußstück der Vorhalle von S. Pietro, 1654 bestellt, jedoch erst in dieser Zeit in Angriff genommen — Bernini spricht in Paris davon — und 1670 aufgestellt, die Ausschmückung der Scala regia des Vatikans gegen Piazza di S. Pietro 1663—66, die Dekorationen der Kirchen in Castel Gandolfo 1661 und in Aricca 1664. In dem erwähnten Vatikanischen Codex, den Fraschetti exzerpiert (Il Bernini, S. 321), findet sich auch über den Konstantin eine mokante Kritik, die das Urteil der Algardi-



257. G. L. Bernini, Die selige Ludovica Albertone. Rom (Phot. Anderson)

partei ausdrücken dürfte: „il cavallo per la lunghezza del corpo, che non havendo niente del vero, sarà buono per Pegaso a Preti, non servando in tutte le membra simetria ò armonia alcuna." „Ein Pegasus für Priester" — das reißt allerdings brutal Schleier weg, mit denen Bernini und der Barock trotz aller Abwehr immer wieder blendend einfangen. Das dekorative Empfinden Berninis nähert sich bedenklicher Übersteigerung, die römische gravitas ist verschwunden. Die in die Tat umgesetzte Kritik Ludwigs XIV. an seinem ganz ähnlich konzipierten Reiterporträt stützt unsere Behauptung, daß die Pole der geistigen Vorstellungskraft Berninis dem ersten Eindruck entgegen doch nicht viel Spielraum zwischen sich lassen (S. 234). Endlich die 162 Statuen auf der Kolonnade von S. Pietro, für die Bernini nur Skizzen gab. Es sind Werke, die nur Anspruch machen auf dekorative Silhouette und Schwung, gleichsam die eherne Fügung von Säulen und Gebälk hier oben erlösend. Immerhin wird man Bewunderung vor der gewaltigen Produktionsleistung nicht verbergen können, wenn man den seltenen Vorzug hat, diese Arbeiten vom Dach der Kolonnade in der Nähe zu sehen.

Übersteigerung des Dekorativen, von nachhaltigem, wenn auch glücklicherweise nicht völlig betäubendem Einfluß auf seine Schule, ist Kennzeichen der vierten Epoche Berninis, deren Keime in den riesenhaften Massenarbeiten der sechziger Jahre liegen. Der Ausdruck seiner Skulpturen wird jetzt ein ganz allgemeiner, sehnsüchtig oder süßlich. Jeder Künstler kennt die unangenehme Gewohnheit von Berufsmodellen, sofort in eine Pose zu fallen, einen Ausdruck anzunehmen, der nur auf den ersten Augenblick besticht und rasch fad wird, weil er nicht mehr aus dem Innern heraustreibt, sondern Maske ist. Mascheroni sind nicht zufällig beliebte Motive barocker Dekoration. Mit früheren Arbeiten verglichen wirken die Spätwerke Berninis routiniert, aber leer, und wenn eine Ludovica Albertone (Abb. 257) schmerzlich an ihre Brust greift, so bleibt der Beobachter kühl. Nichts mehr von der unentrinnbaren Suggestivität im Ausdruck einer Santa Teresa (Taf. III), der dieses Haupt der Ausseufzenden nur äußerlich ähnlich ist. Die Motive der Gewandungen sind kalligraphisch wie in der dritten Epoche, jedoch nicht mehr

so groß und zügig gesehen. Sie sprudeln und jagen durcheinander, komplizieren sich, werden phrasenhaft. Bernini betont einmal Colbert gegenüber, die Bildhauerarbeit fordre viel Geduld, denn nichts ist der Geistesarbeit mit ihrer Beweglichkeit so entgegengesetzt wie die starre plastische Form. Hier scheint dieselbe jeglichen Widerstand verloren zu haben, man kommt von dem Gefühl nicht los, Bernini werde die Arbeit gar zu leicht. Ist es gestattet, von einem Barock des Barocks zu sprechen, man könnte diesen Begriff hier wohl verwenden. Die Auflösung in Licht- und Schattenmassen macht Fortschritte, sie kompliziert die Form nicht, sondern zerreißt sie. In gleicher Gesinnung wird verschiedenfarbiges Material miteinander in Verbindung gebracht. Die Jaspisdraperie am Grabmal Alexanders VII. (Abb. 250) schlägt wie zähe Wellen um die Skulpturen, nagt an ihren Silhouetten, verschlingt zur Hälfte diejenigen im Grunde der Nische. Nur quantitativ, nicht qualitativ möge der Vergleich mit dem malerischen Spätstil eines Tiziano und Rembrandt genommen werden.

Am Beginn der Reihe stehen die beiden Engel mit Dornenkrone und Schriftband, die Bernini für die dekorative Ausschmückung von Ponte S. Angelo zu Füßen der Engelsburg schuf. Sie sind 1669—70 ausgeführt, wurden, um ihre Schönheit vor Witterungseinflüssen zu schützen, gleich durch Kopien ersetzt und stehen heute zu Seiten des Altars in S. Andrea delle Fratte. Acht andere Engel wurden gearbeitet von seinem Sohn Paolo Bernini, Fancelli, Ferrata, Giorgetti, Guidi, Lucenti, Morelli und Raggi nach Skizzen des Meisters. Zwischen diesen und den beiden Originalwerken ist der Unterschied groß, doch möchte ich nicht einmal sagen: zum Vorteil Berninis. Der Engel mit den drei Nägeln überragt durch hoheitsvolle Gebärde, feierliche Haltung die Berninischen. Bei ihnen ist alles Gewoge von den zerzausten Federn der Flügel bis zu den Wolkenknäueln am Boden. Der Kontrapost geht in Zuckungen auf (der Paulus am Beginn der Brücke 1463 von Taccone, der Petrus Mitte des 16. Jhhs. von Lorenzetti gearbeitet).

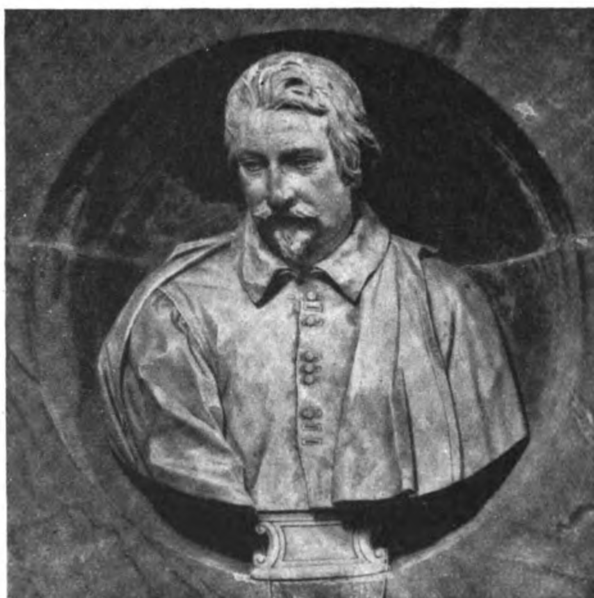
Am Grabmal Alexanders VII. in S. Pietro 1671—78 (Abb. 250) ist von Bernini eigenhändig nur der Kopf des Papstes gearbeitet. Das Modell wurde 1672 in Holz und Stuck aufgebaut. Eine Schar von Schülern arbeitete die Marmorfiguren der Caritas und Veritas, der Prudentia und Justitia im Hintergrund sowie die Figur des Papstes, und zwar sind auch diese Skulpturen wieder im einzelnen gemeinsame Arbeiten verschiedener Bildhauer. Der barocke Massenbetrieb nimmt industrieartige Formen an. Veritas mit der Sonnenscheibe im Arm, im Typ mit der Veritas der allegorischen Gruppe verwandt, war einst nackt, wie neben anderen Baldinucci versichert: ma perchè femmina nuda, benchè di sasso, ma però di mano del Bernino, non bene si confaceva colla candidezza de' pensieri dell' oggi Regnante Pontefice ... egli di subito le fece una veste di metallo, la quale tinse di bianco a somiglianza del marmo. Da die von Fraschetti veröffentlichte angebliche Zeichnung Berninis für das Grabmal in der Biblioteca Chigiana wohl ein schönes nacktes Bein zeigt, Brust und Hüften aber züchtig verhüllt, übertreibt entweder Baldinucci mit „interamente ignuda" oder die Zeichnung ist nicht der Entwurf. Ich möchte ersteres annehmen, ohne mich für die Ursprünglichkeit der Zeichnung zu erklären. Schon das schöne Bein einer Berninischen Frau konnte die ernsten Gedanken selbst eines Priesters auf Abwege führen. Der Zeichnung nach scheint auch das Tuch über den vollen Busen der Caritas, an dem gesättigt der Säugling ruht, nachträglich etwas hinaufgezogen zu sein. Charakteristisch sind diese nachträglichen Bronzegewänder zwar für die Anschauung der Zeit, doch wird man bedauern, welche Köstlichkeiten hier verhüllt sind (S. 102). Gewisse Üppigkeit ist für Bernini ebenso bezeichnend wie für die anderen Barockmeister. Sie entspricht dem Wunsch nach gesteigerter Plastizität, die Oberfläche wird schwellender und weicher als an mageren Körpern. Bernini erzählt einmal, er habe aus diesem Grunde gern nach Orientalen gezeichnet. Die weichen Elfenbeinarbeiten van Obstals werden von Bernini hochgeschätzt, Beziehungen zu Rubens verdeutlichen sich damit.

Das Grabmal mußte in eine Nische eingebaut werden, aus der eine bei Bauarbeiten häufig benutzte Tür ins Freie führt. Aus ihrem Dunkel läßt Bernini ein ehernes Gerippe auftauchen, das den Jaspisteppich zurückwerfend dem Papst ein abgelaufenes Stundenglas entgegenhält. Die geistreiche Idee verrät den gewandten Theaterregisseur. Der bewegungslos im Gebet kniende Papst ist architektonische Krönung der unten brodelnden Massen. Man würde kaum erstaunt sein, Quellen rauschen zu sehen, so sehr gleicht die Konzeption dem Brunnen auf Piazza Navona. Soweit wie irgend möglich übernimmt diese Aufgabe der pompös modellierte Teppich am Sockel der Papstfigur.

Das Ganze ist nicht mehr komponiert auf jenes Herausrauschen plastischer Massen aus dem Nischenraum wie das Grabmal Urbans VIII. (Abb. 249), die Figuren im Grunde ziehen die Bewegung wieder zurück, die Massen

im Vordergrund greifen mehr seitlich aus als nach vorn. Der Berg von Marmor und Jaspis füllt nur noch drängend den Raum, staut sich auf, ohne ihn wirklich als etwas Organisches in Bewegung zu setzen — es ist das gleiche Gefühl, das die Faltenmotive zusammenballt, die führenden Linien überhäuft, Barock im Barock. Über dieses Extrem in der Entwicklung des Barockgrabmals sind auch die Schüler Berninis nicht mehr hinausgegangen, ja, man konstatiert in den späteren Papstgräbern eine gewisse Opposition.

Wieweit die Hand Berninis an den Bronzeengeln des Ciboriums für S. Pietro 1675—76 mitgewirkt, wage ich nicht zu entscheiden; architektonisch ist es bemerkenswert als Anknüpfung an den Tempietto Bramantes. Sein letztes großes Skulpturwerk ist die Ludovica Albertone um 1675 (Abb. 257), aufgestellt in einem Ausbau der kleinen Kapelle, die seitlich an das Kirchlein S. Francesco a Ripa angebaut ist. Die Selige liegt ausgestreckt auf ihrem Lager „in atto di morire." Der Todesschmerz greift in ihre Brust, die Hände pressen das Gewand. Das Haupt sinkt auf Kissen zurück, seufzend, selig seufzend möchte man sagen, denn mit diesem halbgeöffneten Mund, diesen Lippen, die sich schürzen, diesen halbgeschlossenen Augen hat uns die Heilige in S. M. della Vittoria bekannt gemacht. Engelköpfchen flattern, an die Wand des Hintergrundes geheftet, wie Schmetterlinge hernieder. Ein wenig Boucher ist in diesem Sterben; wenn Todeskampf so ist, braucht man ihn nicht zu fürchten. Die Gewandmassen werfen und knäulen sich, doch wie nur-dekorativ sind sie gegenüber jenem leidenschaftlichen Strömen um die heilige Theresa! Man bleibt kühl an diesem Sterbelager. Die Detailbehandlung verrät, daß der greise Meister dem harten Marmor gegenüber sich eines jüngeren Armes bedienen mußte. Ich möchte hier den Namen Antonio Raggi aussprechen.



258. Algardi, Roberto Frangipani. Rom

Am 28. November 1680 starb Bernini an den Folgen einer Erkältung, die er sich bei einer technischen Untersuchung in den kühlen Kellern der Cancelleria zugezogen hatte, „la fulgida gloria di nostra gente", wie sein italienischer Biograph Fraschetti ihn nennt. Es schmälert seinen Ruhm nicht, wenn man darauf hinweist, daß schon in seinen letzten Lebensjahren die Opposition bei Künstlern und Kunstschriftstellern wuchs, wozu nicht wenig die französische Kolonie in Rom beigetragen haben mag, daß er selbst seine fruchtbaren Prinzipien bis zur Leere ausgeschöpft hat und daß schließlich gleichzeitig mit ihm, ja vor ihm, im Norden Deutschlands ähnliche Strömungen aus der Skulptur tiefer und ernster sich durchgerungen hatten. Sie verkamen, ihr Leben empfing die Barockskulptur aus den Händen dieses Mannes.

**B**ei den Kunstschriftstellern des 17. Jhhs. finden wir eine auffallend unterscheidende Trennung der Richtung Berninis von derjenigen Alessandro Algardis. Man sucht zu bestimmen, ob ein jüngerer Bildhauer Schüler und Nachfolger Berninis oder Algardis ist. Bellori, der kunsttheoretische Verfechter klassizierender Anschauung, der versteckt und offen die Richtung Berninis angreift, erklärt Algardi für den intelligente più d'ogni altro dell' età sua. Man wird in diesem Gegensatz zunächst eine Nachwirkung der Haltung beider Künstler zueinander sehen, die zeitlebens Rivalen blieben und als solche auch gegeneinander ausgespielt wurden: Innozenz X. begünstigte Algardi, gab Aufträge auf große Werke, während Bernini seine Ungnade spüren mußte. Der Gegensatz ist jedoch nicht nur kunstpolitischer Natur, sondern auch formaler Art.

Allerdings fehlt uns die Erziehung des Auges, um diesen formalen Gegensatz rasch herauszufinden.

Alessandro Algardi ist 1602 in Bologna geboren und erhielt seine erste künstlerische Ausbildung in der dort von Lodovico Carracci begründeten Akademie wie in dem Atelier des Bildhauers Giulio Cesare Conventi. Beziehungen zu den Malern seiner Zeit, insonderheit zu Carlo Maratta, haben sich in den meisten seiner Arbeiten ausgewirkt. Zwanzigjährig finden wir ihn in Mantua am Hof Herzogs Ferdinand beschäftigt mit kunstgewerblichen, kleinplastischen Arbeiten. Die Fresken Giulio Romanos, die Antikensammlung des Herzogs entwickeln bei ihm eine säuberlich manieristische Arbeitsweise, die auf große Formen abzielt, peinliche Naturbeobachtung verlangt, stets einen gewissen feierlichen Ernst der Auffassung erkennen läßt. 1625 kommt er nach Rom. Obgleich auch dort zunächst in der Hauptsache mit kleineren Elfenbein-, Bronze- und Silberarbeiten beschäftigt, erwirbt er sich bald einen Namen als Restaurator von Antiken und arbeitet daneben eine ganze Anzahl Porträtbüsten.

Man muß die sorgfältige, genaue Behandlung dieser Porträtbüsten in einer Zeit, die sehr realistische Forderungen an das Kunstwerk stellte, gleichzeitig aber vero e grande als eine Hauptforderung dem Porträt gegenüber formulierte, besonders geschätzt haben, während die Kritik gegenüber Bernini gern mit dem Vorwurf genialer Flüchtigkeit aufmarschierte. Die frühen Marmorbüsten, wie der Laudivio Zacchia von 1626 im Kaiser Friedrich-Museum, den Baldinucci als Kardinal Zacchia Rondanini erwähnt, die drei Büsten der Frangipani der gleichnamigen Kapelle in S. Marcello al Corso zu Rom, von denen ich Roberto Frangipani abbilde (Abb. 258), der Dichter Francesco Bracciolini, welcher sich 1618 durch die antikische Satire Scherno degli Dei berühmt gemacht hatte, der Giovanni Grazia Millini in S. M. del popolo 1629—30 wirken wie photographisch getreue Naturwiedergaben, aber doch keineswegs kleinlich. Sie bewahren etwas von römischer gravitas. Algardi hält es mit der älteren Generation, wir finden in Rom ja auch einen Soria in der Baukunst neben Bernini und Borromino. Seine Materialtechnik gibt der Berninis kaum etwas nach, er sucht aber mit ihr nur dem Natureindruck zu dienen, statt sie zum Träger seiner subjektivistischen Auffassung zu machen. Gewöhnt, durch das Temperament und die überzeugende Darstellungsweise Berninis mitgerissen zu werden, will es uns scheinen, als ob Algardi allzu akademisch in der Auffassung sei — und mit diesem Urteil treffen wir auf den Kern der zunächst nicht recht verständlichen Antagonie. Er ist der Führer jener strengeren Richtung, die trotz aller neuen Errungenschaften der barocken Auffassung an der klassischen Kunst der Hochrenaissance festhält und den Fortschritt mehr in der Detailbeobachtung als in berninesker Idealität sucht.

Bellori zählt in seinen Vite sehr ausführlich die Werke des Künstlers auf. Die Forschung hat sich wenig mit ihm beschäftigt und dem deutschen Forscher ist es für die nächste Zeit unmöglich, versteckteren Werken Algardis nachzugehen. Skulpturen von ihm befinden sich in Rom, Perugia, Bologna, Piacenza, Genua, in Aranjuez, S. Maximin in der Provence, in verschiedenen Museen europäischer Hauptstädte. Von seinen zahlreichen Kleinarbeiten aus Edelmetall und Bronze ist nicht viel erhalten; eine Geißelung Christi durch zwei Schergen im Wiener Hofmuseum, von der sich eine Wiederholung im Pal. Corsini zu Florenz befindet, weist ihm v. Schlosser (Werke der Kleinplastik) überzeugend zu: eine Komposition, die sich ganz auf sauber geführte Linie ausrichtet, peinlich die Einzelheiten durcharbeitet und wiederum vorsichtig glättet, während gesteigerter Ausdruck bewußt vermieden wird. Die Gruppe dürfte gegen 1640 entstanden sein.

1640 ist Algardi Principe der Accademia di S. Luca. Zwei überlebensgroße Stuckfiguren, ein Johannes der Täufer und eine Magdalena, waren vorher für S. Silvestro a Monte Cavallo entstanden, in diesem Jahre 1640 arbeitet er die Statue des Filippo Neri mit dem Engel in der Sakristei des Oratoriums S. M. in Vallicella, ebendort eine Bronzebüste Gregors XV. In enger Anlehnung

an das Longinusmartyrium des Malers Andrea Sacchi in S. Pietro entsteht 1641 die Gruppe der Enthauptung des Paulus in S. Paolo zu Bologna. Eine Anzahl aus dieser Zeit stammender Terrakottamodelle hat noch Bellori gesehen. Für die Entwicklung seines Porträtstils ist die Büste des Odoardo Santarelli in der Taufkapelle von S. M. maggiore kennzeichnend. Die technische Behandlung wird weicher, weniger peinlich, ohne wie bei Bernini sich ins Dekorative zu wandeln. Die Auffassung bleibt ernst und würdig. Die Kartusche unterhalb der Büste, ein laut klagendes, geflügeltes Haupt, beweist, wie jede dekorative Aspiration bei ihm von vornherein durch phantasielos sorgsame Detaillierung unterdrückt werden mußte.



259. Algardi-Ferrata-Peroni, Grabmal Leos XI. Rom (Phot. Brogi)

Innozenz X. beschäftigte ihn sogleich mit größeren Aufgaben. Nachdem Urban VIII. die Tradition durchbrochen, daß nur dem verstorbenen Papst die Ehrung einer Statuensetzung auf dem Kapitol zu bewilligen sei, bestellte auch er 1645 seine Bronzestatue, diplomatischer dieselbe durch einen Beschluß des römischen Senats sanktionieren lassend. Dem unverkennbaren Schwung in der Gesamtauffassung schadet das allzu liebevoll behandelte Detail. Eine Büste der Donna Olimpia bewahrt der Pal. Doria-Pamphili. Im Auftrage des Camillo Pamphili entsteht nach ersten Verhandlungen 1644 die 1652 vollendete Villa Pamphilia unter Leitung Algardis und tätiger Mitarbeit des Architekten und Malers Grimaldi.

Der Sohn Olimpias hatte der Würde eines Kardinalnepoten entsagt, die reiche Fürstin von Rossano, Olimpia Aldobrandini, geheiratet und war nach kurzer Abwesenheit mit ihr 1648 nach Rom zurückgekehrt. Er konnte es sich gestatten, die größte Villa in der Nähe Roms zu besitzen, doch sind die ersten Entwürfe, die ich in meiner „Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts" veröffentlicht habe, auf ein bescheideneres Maß reduziert worden. Die Sätze, die Bellori dieser mit zahlreichen antikisierenden Reliefs nach den Entwürfen Algardis geschmückten Villa widmet, sind für die klassizierende, wägende Gesinnung charakteristisch genug, um hier einige zu zitieren: „un rilievo leggiero di stucchi fregiando dolcemente la superficie con purità, e simmetria de gli spazj ... nell' architettura di questo edificio Algardi seguitò una pianta del Palladio accommodatala ottimamente al luogo aperto della Villa ... regolatosi con gran giudizio nelle disuguaglianze de' siti irregolari" — also Regelmäßigkeit, Reinheit und Symmetrie! Das ist auch der Charakter seiner Skulpturen.

Erst unter Innozenz X. wird das schon früher begonnene, eine Zeitlang aus Geldmangel aufgegebene Grabmal Leos XI. in S. Pietro beendet (Abb. 259). Nicht lange vorher war das Grabmal Berninis für Urban VIII., an dem ebenfalls jahrelang gearbeitet wurde, enthüllt worden. Das von Algardi proklamierte Programm ist durch und durch antiberninisch. Die Formen des Sarkophags sind so gewählt, daß er im Nischenraum gar keine Aktion entwickelt, sich ihm einbettet wie ein Stein seiner Fassung. Ruhig, ja behaglich sitzt der Papst auf dem Thronsessel, Prudentia (nach anderen Maiestas) als gewappnete Heroine, und Liberalitas mit einem Beutel scudi stehen wie Schildwachen gelassen auf den Seiten. Das ist ein durchaus renaissancemäßiges



260. Algardi, Vertreibung des Attila. Rom

Verhältnis zur Nische, deren Raum genügt und deren Rahmen faßt. Äußerungen von Klage und Schmerz verbieten sich für diese Gesinnung.

Diese Figuren verlangen nichts anderes, als ein antikisch heiter-ruhiges Dasein, sie sind von stiller Schönheit, der man sich nicht entziehen kann, neben der man die Affekte Berninis als Pose empfinden würde, wenn man sie, was freilich unrecht, aus ihrem großen Zusammenhang isolierte. Aber eben jene Isolierung strebte der Klassizismus wieder an, und Algardi und seine Mitarbeiter sind es, die in eine Zukunft weisen, nachdem das appassionato Berninis verhallt ist.

Eigenhändig von Algardi gearbeitet ist nur die Figur Leos XI. Der Gesichtsausdruck ist würdig, aber gegenüber dem lebensvollen Gesicht Urbans VIII. etwas müde und leer. Mit unendlicher Sorgfalt sind die Einzelheiten wiedergegeben, die Hände, die Stickereien, die Spitzen des Gewandes. In schweren großen Falten legt sich das Pallium um das knitterig plissierte Leinen der Alba. Sein Schüler Guiseppe Peroni arbeitete nach seinem Modell die Liberalitas, Ercole Ferrata die Prudentia.

Im mächtigen Relief der Vertreibung Attilas (Abb. 260, Höhe und Breite 7,15 : 4,05 m), das Innozenz X. 1646 für das Jubiläumsjahr 1650 zur Aufstellung auf dem Altar des heiligen Leo bestellte, nachdem zunächst Guido Reni, dann Cesari d'Arpino ein Altarbild hatten malen sollen, — Domenico Guidi hat bei dieser gewaltigen, aus fünf Marmorblöcken zusammengesetzten Arbeit die rasch erlahmende Hand Algardis unterstützt —, scheint allerdings auf den ersten Blick diese klassische Gesinnung alle Konzessionen dem Berninischen Geist zu machen. Die Aktion ist bewegt, Petrus und Paulus sausen wie zwei bravi auf den sich entsetzt wendenden Hunnenkönig hinab, die durch die Papstfigur gehende Drehung weist nach oben in Richtung der erhobenen Hand. Erst nach und nach merkt man, wie sorgfältig die Symmetrie der Komposition abgewogen ist, wie die plastischen Massen auf der Fläche gleichmäßig aufgebaut werden, die Stoßkraft der Apostel wenigstens dadurch gemildert ist, daß sie einem Dreieck mit breiter Basis parallel zum Wolkensaum und unterem Reliefrand einkomponiert sind, ihre Masse auf der Fläche zwei Engel auszugleichen suchen. Man wird auch trotz des malerischen Stils bemerken, daß das Algardische Relief in seiner Tiefendarstellung sehr zurückhaltend ist, gleichmäßig hoch modelliert und nicht einmal die illusionistische Tiefe erreicht wie Pietro Bernini (Abb. 234). Man vergleiche demgegenüber Illusionswirkungen der Capp. Cornaro (S. 240ff.). Geht man auf Einzelheiten ein, so ist gewiß der Unterschied zwischen Algardi und Raffaello, dessen Fresco im Vatikan ihn inspirierte, bedeutend, aber doch nicht so groß, daß man die Verwandtschaft übersehen könnte. Jene Drehungen durch den ganzen Körper sind raffaelisch, die Gewandmassen erscheinen

mit ihrer sicheren Plastizität, als ob durch Hochrenaissancemotive ein etwas lebhafterer Wind striche. Man stelle daneben Berninis Theresa (Taf. VIII), die 1647 vollendet wurde. Algardis Maßhalten und die Richtigkeit seiner Proportionen hat man gerühmt, während die kurzen Beine des Longinus verspottet wurden. Den feisten Barockbengelchen Berninis gegenüber werden seine Putti gelobt. Schon Sandrart (Teutsche Academie) bemerkt: „Er folgte des Francesco du Quesnoy Manier in den Bildern, Kindern und anderen nach, weil er selbige über alle andere aestimiert.“ Als bewußt klassizierend ist das Relief zu werten, und so hat man das Lob eines den Leistungen des Hochbarocks ablehnend gegenüberstehenden Kunsthistorikers wie Bellori zu verstehen: scoltura unica fra le moderne che abbia insieme grandezza e copia di figure.

Während der Arbeiten für S. Niccolò da Tolentino ereilte ihn 1664 der Tod, doch wurde der Hauptaltar nach seinen Modellen von Schülern gearbeitet. Unverkennbar hier die Absicht, es dem Theresaaltar gleich zu tun und dabei seinem eigenen Prinzip zu dienen. Der Altar ist von Säulen flankiert, darüber ein gebrochener Giebel. Die Gruppe steht reliefmäßig auf dunklem Grund: in Wolken erscheint, begleitet von zwei Heiligen, die Madonna dem heiligen Nikolaus. Formale und psychische Bewegungen sind ruhig und feierlich, wie eine beleuchtete Abendwolke, die vor dunkelndem Himmel steht. Domenico Guidi arbeitete die Gruppe der Jungfrau, Ercole Ferrata den Nikolaus und das Relief Gottvaters im Giebel, Francesco Baratta die Engel auf den Giebelstücken.

**E**inflüsse des niederländischen Stils, die in Rom gegen 1600 beobachtet werden konnten (S. 215), finden ihre nachdrücklichste Zusammenfassung und Weiterbildung im Auftreten des Brüsseler Bildhauers François Duquesnoy, genannt wie so viele seiner Landsleute in Italien il Fiammingo, der 1619 fünfundzwanzigjährig nach Rom kommt. Er ist der Sohn des durch das Manneken-Pis in Brüssel bekannten Jérôme Duquesnoy d. Ä. und wurde in dessen Atelier ausgebildet. Werke in Brüssel, die Bellori anführt, dürften solche Atelierarbeiten sein. Wichtiger ist der Einfluß des 17 Jahr älteren, bereits weltberühmten Rubens auf den jungen Bildhauer. Nicht Tizianos, jetzt in Madrid befindliches quadro degli Amori, wie Bellori und Baldinucci meinen, haben seine Darstellung des Putto angeregt, sondern Rubenssche Werke wie der „Früchtekranz“, die Amorinen eines „Blumenkranzes“, jetzt in München; das berühmte Relief des Engelkonzerts in SS. Apostoli zu Neapel (Abb. 261; leider nach einem Gipsabguß) scheint direkte Entlehnungen aus beiden Bildern aufzuweisen, wie den liegenden Putto links, den Schalmei blasenden darüber und den vorletzten rechts, die auf dem Früchtekranz und dem Blumenkranz vorkommen, letzter im Gegensinn. Das Motiv seiner ersten verschollenen Marmorgruppe in Lebensgröße, una Venere sedente in atto di allattare Amore (vergl. Abb. 422), die Baldinucci erwähnt, mutet vlämisch an. Der Ausdruck, die Formbehandlung des Andreas (Abb. 247) sind gleichfalls im Geist von Rubens. So ist der Kopf des Sterbenden Seneca in München behandelt, ebenso modellieren der unter den Augen von Rubens aufwachsende Faydherbe und seine Schule (Abb. 302). Vlämischer Barock färbt den italienischen Strom. Nachhaltiger noch ist der Einfluß, den der Vlame auf seine nach Rom kommenden Landsleute wie Rombout Pauwels, Ledoux ausübt, die Kette reicht dann, verstärkt durch den Einfluß Rubens', weiter zu Faydherbe, van Opstal, Quellinus und durch die in Frankreich arbeitenden niederländischen Bildhauer zu den französischen Künstlern des 18. Jhhs. Bouchardon und Falconet. Rubens schrieb kurz vor seinem Tode aus Antwerpen am 17. April 1640 an Duquesnoy einen Dankesbrief, der so bezeichnend ist, daß er hier in Übersetzung folgen möge:

„Ich weiß nicht, wie ich Euer Herrlichkeit meinen Dank für die Modelle, die Ihr mir geschickt habt, und für die Gipsabgüsse der beiden Kinderfigürchen vom Epitaph van den Eynde in S. M. dell' anima ausdrücken soll. Noch viel weniger aber vermag ich meiner Bewunderung ihrer Schönheit Worte zu leihen. Man weiß nicht, ob Natur oder Kunst sie gemacht haben, ob der Marmor sich zum Leben erweicht habe. Auch von dem Ruhm des heiligen Andreas, der jetzt enthüllt ist, habe ich gehört. Ich und unsere ganze Nation freuen uns darüber mit



261. François Duquesnoy, Engel-Konzert. Neapel

Euch, denn wir nehmen an Eurem Ruhm teil. Wenn mich nicht Alter und schmerzende Gicht hier festhielten, ich käme selbst nach Rom, um ein so hervorragendes Werk mit eigenen Augen bewundern zu können. Doch hoffe ich, Eure Herrlichkeit hier einmal wieder unter uns zu sehen, damit unser teuerstes Vaterland Vlandern durch Eure herrlichen Werke berühmt werden möge. Ich wünschte, dies würde geschehen, ehe meine Augen erlöschen, damit sie noch die Wunder Eurer Hand sehen, die ich mit Liebe küsse. Ich erflehe von Gott für Eure Herrlichkeit langes Leben und Glück."

François Duquesnoy hat sich in Rom zunächst nur mit Kleinarbeiten, insbesondere Elfenbeinschnitzereien durchgebracht. Bernini wurde auf ihn aufmerksam und zog ihn zu Arbeiten am Tabernakel in S. Pietro (S. 230) heran. Der Aufenthalt Poussins, der 1624 nach Rom kam und mit dem ihn herzliche Freundschaft verband, hat sein Auge für die edle Schönheit der Antike erzogen, die in der Susannastatue eine Auferstehung erlebt. Als Poussin 1640 nach Frankreich gereist war, doch schon 1642 zurückkehrte, scheint er eine Einladung Ludwigs XIII. an Dusquesnoy mitgebracht zu haben. Er sollte Mitbegründer einer Pariser Künstlerschule werden, doch starb der Künstler auf der Reise dorthin 1643 in Livorno.

Seine Puttidarstellungen, deren liebreizende Auffassung des kleinen rundlichen, unentwickelten Kinderkörperchens man bewunderte, haben ihn berühmt gemacht. Abgüsse, wie er sie Rubens sandte, waren beliebte Vorbilder in den Bildhauerwerkstätten, auch Bernini hat seiner Auffassung in den Kindern beider Papstgrabmale gehuldigt. An die Gruppe des Engelkonzerts vom Altar in SS. Apostoli zu Neapel (Abb. 261) lehnen sich Gaulli, gen. Baciccio und Raggi an, als sie im Gesù zu Rom die Reliefs der musizierenden Kinder schaffen (Abb. 262).

Bellori zählt eine ganze Anzahl solcher Darstellungen auf: Bacchanal mit Kindern und Ziegen; l'Amor divino che abbatte l'Amor profano calcandolo col piede e chiudendogli la bocca con la mano per farlo tacere mentre un' altro Fanciullo inalza la corona di lauro in premio della vittoria immortale; Sileno colco ed appogiato ad un' arbore — dormendo ubbriaco alla bocca di un antro, dazu ihn neckende Putten, eine Nymphe und Satiretti mit dem Esel des Silen nach Virgil; ein Merkur, dem ein Amoretto Flügelschuhe anschnallt in Begleitung eines Herkules; Amoretto ignudo ... in atto di saettare con l'arco, e solleva dietro una gamba riguardando al segno. Gemmen und hellenistische Reliefs scheinen Vorbilder zu sein. Ein Amoretto inclinato a pulir l'arco grande al naturale, der für den Prinz von Oranien im Haag gearbeitet wurde, ist in das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin gelangt. Wie Duquesnoy sich bei der Darstellung des Amor divino und Amor profano an ein Bild des Annibale Carraci anlehnte, so ist dies Marmorfigürchen einem in der Wiener Gemäldegalerie befindlichen Bilde von Parmeggianino „Eros als Bogenschnitzer" entlehnt. Nach Ansicht der damaligen Künstler übertraf er mit diesen Darstellungen, die innerhalb des Marinismus und der pompösen Pose wie Bucolica wirken, alles Bisherige. Seinen Putti gegenüber schienen diejenigen Michelangelos wie Ercoli senza tenerezza alcuna. Im Handel und in Sammlungen ist es üblich,



262. Baciccio-Raggi, Engel-Konzert. Rom

jede niedliche Kinderdarstellung, vornehmlich Kleinbronzen, als Duquesnoysche Arbeit anzusehen — Beweis für das noch sehr wenig ausgeprägte Qualitätsempfinden gegenüber dieser Kunstepoche.

Nur zwei Monumentalwerke hat Duquesnoy geschaffen, den Andreas mit dem Kreuz für einen Kuppelpfeiler in S. Pietro (Abb. 247; s. S. 236) und die Susanna in S. M. di Loreto (Abb. 265). Das Stuckmodell für den Andreas war 1629 beendet, ein erstes zerbrach. Es hat sich erhalten und steht in S. Guiseppe delle Fratte. Die Enthüllung der Figur fand 1640 statt. Alles an dieser Figur ist inbrünstige Sehnsucht nach oben, wohin auch die Arme des Andreaskreuzes weisen. In Schrittstellung schwingt die Figur empor, das Gewoge plastisch klar gesehener Falten begleitet. Der Kopf ist ganz weich modelliert, ihm gegenüber wirken Berninische Skulpturen dieser Zeit viel präziser. Auf die Beziehung zu Rubens wurde verwiesen. Die ausgebreitete Hand des Märtyrers ist bereit, Tod und Seligkeit von oben zu empfangen: „tantoche alle ordinate contrapositioni, e bellezza de' panni, e dell' ignudo l' occhio s'empie d'armoniche proporzioni, e si desta alla maraviglia" (Bellori). Demütige Süßigkeit durchflutet Susanna (Abb. 265), die 1630 entstand. Ihre Kontur ganz geschlossen, ihre Plastizität entwickelt sich im Prisma des Blocks. Inhalt und Form widersprechen dem Programm des Hochbarockes, wie es bereits mit der Bibbiana Berninis (Abb. 241) aufgestellt war. Aber gerade darum wurde diese Figur das höchst bewunderte Vorbild für alle diejenigen, die konservativ blieben. Es ist der ältere Stil, aber keineswegs der altmodische. Duquesnoy schließt sich antiken Gewandstatuen an, das bewunderte man in einer Zeit, deren Sammeleifer immer leidenschaftlicher wurde. Man erfaßte auch sogleich den Unterschied: „Non cosi tosto fù esposta al pubblico questa statua, che a lui si rivolsero gli occhi, e le voci di ciascuno, vedendosi le più scelte, e le migliori forme, che sopra la natura possa conseguir l' idea studiosa degli antichi" (Bellori). Passeri nennt ihn den rigoroso imitatore della maniera greca, Baldinucci (Notizie) beobachtet, daß das Motiv für die Susanna der Urania des Kapitolinischen Museums entlehnt ist. War Bernini die Gegenwart, so schien dieses Werk von Duquesnoy die Ewigkeit zu verkörpern. Bellori faßt die Urteile zusammen: „spira nel volto un' aria dolce di grazia purissima con semplice chioma raccolta, e tutti i lineamenti sono formati alla bellezza ed al pudore... la rotondità pura delle membra ... l' idea studiosa degli antichi" — also antibarocker kubischer Zusammenschluß, antibarocke Auffassung! Ja, Duquesnoy, nicht Bernini ist ihm der Erfüller Michelangelos, der „un' altro luogo sublime nell' arte" erreicht habe. In seinen Porträts zeigt sich auch Duquesnoy nicht unbeeinflußt von der Darstellungsart Berninis.

Mehrere kleine Bronzebüsten in freier Anlehnung an die Susanna befinden sich in europäischen Sammlungen, die durch Zartheit ihres Ausdrucks und Weichheit der Modellierung ohne allzu starke Verwischung der Form auf-



263. François Duquesnoy, Madonnastudie. Berlin



264. Ferrata, Madonnastatuette. Berlin (S. 268)

fallen. Auch die berühmte polychrome Wachsbüste eines jungen Mädchens im Museum von Lille, die Neoromantik Thodes zu hübschen, wenn auch unrichtigen Gedanken verleitet hat (vgl. Franz Wickoff, Schriften 1913, Bd. II), dürfte aus der Werkstatt Duquesnoys stammen. Fancelli, Peroni und namentlich Ferrata haben sich dem Eindruck nicht entziehen können. So ist es wohl erklärlich, daß einer der reizendsten Terrakottabozzetti, die das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt (Abb. 263), mit einem Fragezeichen dem Ercole Ferrata zugewiesen wurde. Wie ein Vergleich mit der Susanna (Abb. 265), den Faltenmotiven des Andreas (Abb. 247), ein Vergleich des Christkindes mit dem mittleren Putto des Neapler Reliefs (Abb. 261) beweisen, handelt es sich hier um ein entzückendes Originalmodell Duquesnoys. Daß der Künstler Terrakotten gearbeitet hat, geht auch aus einer Bemerkung Belloris über eine Terrakottanachbildung des Laokoon hervor. Ferrata hat sich an dieses Modell angelehnt (Abb. 264, S. 268), ebenso noch 1728 W(alterus) Pompe in der Terrakotta des Rijksmuseums.

Zwischen den Polen Giovanni Lorenzo Bernini und Alessandro Algardi — due moderni lumi della scultura nennt sie 1730 Pascoli —, erwärmt und reguliert durch den Einfluß Duquesnoys, vollzieht sich die Ausbreitung des Hochbarocks in der Skulptur. Sie pendelt aber keineswegs unentschlossen hin und her, die Linie kulminiert in der Richtung auf Bernini und sinkt erst nach höchstem und letztem Jubel, nach funkelndem Abbrennen des barocken Feuerwerks langsam in die stillen Ebenen des Klassizismus hinab.

**Neuere Literatur:** Fraschetti, Il Bernini, Milano 1910. — Reymond, Le Bernini, Collection des maîtres de l'art, Paris 1911. — Max v. Boehn, Lorenzo Bernini, Leipzig 1912. — Alois Riegl, Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini, Wien 1912. — Hans Posse, Alessandro Algardi, Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen 1905. — Edmond Marchal, Mémoire sur la sculpture aux Pays-Bas pendant les XVII^e et XVIII^e siècles, Bruxelles 1877, und La sculpture et les chefs-d'oeuvre de l'orfèvrerie belge, Bruxelles 1895 (über Duquesnoy).



265. François Duquesnoy, S. Susanna. Rom

## DIE AUSBREITUNG DES STILS.



266. Schule Berninis, Wachsbüste. Rom (Phot. Anderson)

Die zeitgenössischen Quellen zählen zahlreiche Schüler Berninis auf. Sie sind dabei nicht allzu kritisch, das Schulverhältnis beschränkt sich teilweise auf ein Zusammenarbeiten gelegentlich irgendeiner umfangreichen Aufgabe wie bei den Engeln für Ponte S. Angelo, oder gar nur auf zeitliches Zusammentreffen. So wird als Schüler Berninis François Duquesnoy erwähnt, der selbständig, älter als Bernini war und sogar in starkem Gegensatz zu ihm stand. Andere Meister wie Ercole Ferrata, Girolamo Lucenti, Francesco Baratta gelten als Schüler Berninis und Algardis, Lazzaro Morelli gar als Schüler der drei großen Sterne, die über der italienischen Hochbarockskulptur stehen. Wie deren Licht zusammenfließt, so wirkt auch ihr Einfluß. Die ganze Atmosphäre ist geschwängert mit Einflüssen, Richtungen, neuen Versuchen, anregenden Erfolgen. Es ist unmöglich, die große Schar der Bildhauer nach Schulen aufzuteilen oder auch nur in chronologische Reihe zu bringen. Barockes Sehen ist simultanes Auffassen vieler Faktoren, es würde gegen barocken Kunstbetrieb verstoßen, wollte man die Gleichzeitigkeit in ein Hintereinander auflösen. Die Darstellung muß hier, der Gesamterscheinung zu Liebe, vom Einzelnen absehen. Das ist vielleicht nicht einmal dankenswert. Was in einer Entwicklungsgeschichte der Barockbaukunst noch angängig ist, die Einschmelzung des Künstlerindividuums, ist hier nicht immer erwünscht, denn die Skulptur ist in höherem Maße und mit mehr Möglichkeiten Bekenntnis des Persönlichen, als das sozial und durch Zwecke bedingte Bauwerk, dessen Konzeption fast stets ein Summeziehen aus vielen Strömungen, eine Gemeinschaftsarbeit vieler und sich während des Baues oft noch modifizierender Gedanken ist. So möge sich eine Darstellung rechtfertigen, die vom Allgemeinen ausgehend dem Persönlichen hier und da ein Plätzchen einräumt, wenn es über Durchschnittsmaß hinausreicht.

Naturalismus ist kein Ziel der Kunst. Auch für den Barock hat Natur nur insofern Bedeutung, als sie die Suggestion des Eindrucks steigert. Sie wird nie um ihrer selbst willen gegeben, sondern ist nur ein Faktor in der großen Szenerie. Die Gewandung ahmt zwar Stoffe nach, dicke Wolle, feines Leinen, Seide, Brokat und Spitzen, aber es ist unmöglicb, diesen Faltenwurf, diese Brüchigkeit der Seidenatlas in der Natur wiederzufinden. Alle Effekte sind verstärkt, verdoppelt,

verzehnfacht. Man übersteigert die Natur, um künstlerische Wirklichkeit zu erlangen. Auch der menschliche Körper wird so behandelt. Mit Raffiniertheit sind Nägel und Zehen gegeben, im geöffneten Mund werden Zähne und Zunge sichtbar, der weibliche Busen ist Objekt liebevollster Behandlung, man spürt Fettpolsterchen, Grübchen und dem Geäder nach, aber dieser Naturalismus ist völlig verschieden von dem sachlichen Ernst der frühen Niederländer. Die Einzelheiten bleiben Zutaten, sind nicht um ihrer selbst willen da, die Gesamtauffassung des Körpers ist eine andere, seine Form und Haltung diktiert ein Stilwille, der schließlich auch ohne Naturbeobachtung auskommen könnte. Man hört in zeitgenössischen Quellen nicht ein einziges Mal, daß ein Bildhauer sich entscheidend durch Beobachtung der Natur gebildet habe, immer nur nimmt er durch Zeichenübungen vor den Bildern der anerkannten Meister die Tradition wieder auf und muß so selbst Glied dieser Kette werden. Wir selbst, im Naturalismus des 19. Jhhs. erzogen, vielleicht noch mit einem höchst ungefähren antiken Ideal entlassen — beide Gesichtspunkte bestimmen selbst einen Jacob Burckhardt nahezu ausschließlich —, verstehen nur schwer, was es um solche Tradition ist, wie ihretwegen Kleiderfalten ein Eigenleben ausbauen müssen, das nur noch ab und zu einmal auf die ermüdende Beständigkeit der Natur hinübersieht, wie der Körper Architektur und Dekoration wird und sich daher wohl widernatürlich zu gebaren vermag, gerade weil er vor dem allmächtigen Stil kapituliert. Wohl haben wir die Dürre des gotischen Menschen verehren gelernt, doch zögern wir noch gegenüber der Saftigkeit des Barocks.

Unverkennbar trotz aller Souveränität der Zug, mit einzelnen Naturerinnerungen die Gesamtszenerie aufzufrischen. Er verführt dazu, in Einzelnem genau zu imitieren. Unter dem Haupt der Anastasia in der gleichnamigen Kirche zu Rom — Ercole Ferrata soll ihr Schöpfer sein —, die wie die Cäcilie Stefano Madernos (Abb. 233) in eine Nische eingebettet liegt, ist ein sorgsam geschichteter Holzstoß angebracht; der Engel, der auf dem Relief der Emerentia des gleichen Meisters (Abb. 268) niederschwebt, hat einen duftend zarten Rosenstrauch in der Hand. Aber man übersieht diese Dinge und hat an ihnen keine besondere Freude wie an den Darstellungen der Naturalisten des Quattrocento, weil sie im Gesamten belanglos sind. Wie weit der italienische Barock naturalistisch sein konnte, zeigen die polychromen Wachsbilder auf Altären von Kirchen, Porträts und kleinere Darstellungen. In ihnen lebt Realismus der Renaissance nach. Ganze Panoramen hatte man gegen Ausgang des 16. Jhhs. in Varallo aufgebaut, jetzt verbinden sie ihre Naturalistik mit dem Schmelz barocker Empfindung. Sicher ist der Einfluß Spaniens stark gewesen mit seinen Estofadoskulpturen (S. 286), aber dort handelt es sich um einen absoluten physischen und psychischen Realismus, in Italien besitzt größere Macht das umschaffende Stilgefühl. Die Wachsmadonna in S. M. in Trastevere (Abb. 266), geschmückt mit Geschmeiden frommer Devotion, kann als schönes Beispiel dieser italienischen Art unter Einfluß Berninis gelten.

Es muß eine ganze Schar solcher Wachsbossierer gegeben haben, doch haben sich ihre Werke nicht gut erhalten. Baglioni erwähnt einen Antonio Casone, der gleichzeitig Architekt und Medailleur war, aber als Spezialität die Anfertigung kleiner, polychromer Wachsfiguren betrieb. Auch ihn hat das Thema des Proserpinaraubes — vielleicht nach Bernini — gelockt. In Deutschland fand er für seine Arbeiten zahlreiche Abnehmer. In Genua arbeiteten seit Ende des 17. Jhhs. bis gegen Mitte des 18. Jhhs. Antonio Maria Maragliano und Pasquale Navone derartige farbige Figuren. Statt des Wachses verwendete man auch gefärbten Stuck oder man bemalte Holzfiguren. In den Neapler Präsepien, von denen Neapel selbst, dann das Bayrische Nationalmuseum in München in seiner Sammlung von Weihnachtskrippen schöne Beispiele besitzt, hat sich dieser naive Realismus mit seinem ganzen Reiz entfaltet. Die Körper sind hier meist aus Ton modelliert, Hände und Füße aus Holz geschnitzt. Bekannte Neapler Bildhauer, wie Sammartino, Lorenzo Mosca, Celebrano (S. 380), haben solche Kleinwerke geschaffen. In Sizilien arbeiten Ähnliches um 1700 Giovanni Matera und seine Schule. Eine schöne Pietà aus Wachs von Alessandro Abondio um 1640 in der Münchner Dreifaltigkeitskirche.

Die über diesen Naturalismus hinaus bestimmenden Stilfaktoren können zusammengefaßt werden mit den Worten: gesteigerte Plastizität im Raum — Komplizierung des optischen Eindrucks.

Man wünscht soviel Volumen wie möglich einzufangen, weil Volumen Schwelgen im Raum ist und räumliches Dehnen dem gesteigerten Weltgefühl des Barocks gemeinhin entspricht. Wenn Bernini als lobenswerte Vorbilder der Antike den verstümmelten „Pasquino", den er selbst für einen Alexander von der Hand des Phidias oder Praxiteles hält, den Torso des Belvedere (Abb. 66) Chantelou gegenüber nennt und dieser mit römischen Kunstverhältnissen vertraute Franzose den Laokoon, den Borghesischen Fechter, den Farnesischen Herkules und Stier hinzufügt, so gibt dies einen Wink zur Beurteilung barocker Muskelberge. Nun versinkt allerdings michelangeleske Anatomie in größerer Fülle, der weibliche Körper muß üppigere Formen wählen, um sich plastischer zu runden. Daß es hier manchmal zu unangenehmer Schwammigkeit kommt, daß die Magdalena in der Dresdener Hofkirche, einst eine Lucretia mit dem Dolch statt dem Kreuz in der Hand, von Pietro Baratta teigig wirkt und die Massen matt gleiten, soll nicht übersehen werden, ebensowenig aber läßt sich verkennen, daß der Barock seine Massen oft mit glücklichster Machtgebärde disponiert. Und darin erfüllt sich überhaupt erst seine Sehnsucht: immer größere Zusammenhänge zu erfassen, das Einzelne im Gesamten aufzulösen.

Der Wunsch nach Plastizität äußert sich auch im Gewand. Man bevorzugt die schweren Wollstoffe, die Faltenberge herauswölben, die Unterschneidungen werden sehr tief. Faltenmassen fangen leichter als der nackte Leib Raum ein. Aber gerade in Zusammenstimmung dieser Massen mit dem Körper beweist sich sicheres Gefühl: der Körper ertrinkt nicht in Gewandmassen.

Die bewußte Komplizierung des optischen Eindrucks ist schuld daran, daß das moderne Auge oft versagt und nur Wirrwarr sieht, wo durchaus sichere Lenkung herrscht. Wie in der Barockbaukunst verdoppeln sich die Glieder, ein Faltenmotiv ist Komposition mehrfacher Unterabteilungen, die Bewegungen einer Hand bieten ein ganzes Zusammenspiel von Kräften (Abb. 255). Man erschwert gleichzeitig die Aufnahme für den Betrachter. Teile tauchen auf, man weiß nicht recht woher und findet sie erst nach einigem Bemühen zusammen. Begonnene Motive scheinen unvermittelt abzubrechen oder werden von anderen durchkreuzt. Es ist ein Kampf im Einzelnen, der erst im Gesamten zur Harmonie führt. Wir unterliegen der Gefahr, von einer Barockskulptur nur einen unbestimmten Totaleindruck mitzunehmen und sollten uns doch sagen, daß die geleistete umfangreiche Arbeit des Bildhauers mindestens eine annähernde geistige Arbeit des rezeptiven Betrachters verlangt. Hätte der Barock statt tausend und abertausend Statuen nur einige hundert geschaffen, er würde unsere volle Bewunderung leicht erzwingen.

Kompliziert wird der optische Eindruck weiterhin durch malerische Tendenzen, die sich am vollkommensten im Relief aussprechen, aber auch durch reliefmäßige Oberflächenbehandlung und künstliche Beleuchtungseffekte für die Freiskulptur angestrebt werden. Schatten und Licht in ihrem selbständigen Spiel verunklären, wieder muß das Auge mühsam zusammensuchen. Die bevorzugte Darstellung des transitorischen Moments wirkt als Bewegung. Es ist sehr leicht, aus dem Gedächtnis die Stellung einer Renaissancefigur aufzuzeichnen; je wirksamer eine Barockskulptur ist, um so schwerer haftet die zufällig scheinende Funktion in der Vorstellung. Man erfaßt an der Veronika des Francesco Mocchi II. (Abb. 248) schnell den durchgehenden Zug der Bewegung, verliert aber bald wieder die Einzelheiten, obgleich diese Figur noch einfach erscheint gegenüber etwa der Kniefigur eines Mitglieds der Familie Bolognetti an dem in SS. Gesù e Maria in Rom von Michele Maglia errichteten Grabmal. Statische Gesetze scheinen nicht mehr Gültigkeit zu haben, Schwere soll überwunden werden, Marmorwolken, die Zentner wiegen,

steigen auf wie Rauch. Die liebste Bewegung des Barocks ist nicht Stehen und Gehen, sondern steigendes Fliegen. Nur bei völliger Unabhängigkeit vom statischen Gefühl und in seiner zielbewußten Aufhebung bekommt die flatternde Schar unter den Gewölben Berechtigung und Sinn. Gewandmassen fallen nicht mehr, sie steigen ebenso wie Inbrunst und Entzücken ihrer Träger.



267. Francesco Mocchi I, Modellstudie zum Alessandro Farnese. Florenz (Phot. Alinari)

Baldinucci und nach ihm Pascoli unterscheiden zwischen zwei Bildhauern Francesco Mocchi, Passeri (Vite de' pittori usw. 1772) dagegen hat die Hauptwerke unter einer Künstlerpersönlichkeit zusammengefaßt. Die Angaben Pascolis, der sich auf ein fedel manoscritto di quel tempo stützt, sind so präzis, daß es trotz stilistischer Verwandtschaft und vor allem ohne spezielle Prüfung vor den Kunstwerken nicht leicht ist, sich zu entscheiden. Voss (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1908 in einer Anmerkung) will scheinbar ohne Beachtung der Angaben Pascolis nur von einem Künstler wissen und möchte so die unklaren Angaben Baldinuccis, Cicognaras, Naglers (Künstlerlexikon) lösen. Pascoli (Vite II, S. 412) läßt Francesco Mocchi I. von Orazio abstammen und 1580 in Montevarchi bei Florenz geboren sein. In den beiden ehernen Reiterstandbildern des Ranuccio und Alessandro Farnese, die er 1612—25 für die Piazza Cavalli in Piacenza schuf, wird man gewisse Nachwirkungen der Giovanni-da-Bologna-Schule erkennen, doch fliegt kräftigerer Barockwind durch Mähne und Schweif der Pferde, läßt die Mäntel der Reiter wie Segel schwellen. In der Entwicklung des Reiterporträts stellen diese Monumente eine wichtige Stufe dar. Das Wachsmodell des Alessandro (Abb. 267) bewahrt der Bargello in Florenz, es zeigt noch besser wie als Ausführung, worauf es Mocchi ankommt: Weiterbildung des linear-dekorativen Schwunges zu ausholender Plastizität. In Florenz arbeitete er in der Capp. Colloredo in SS. Annunziata und in der Capp. de' principi an S. Lorenzo.

Francesco Mocchi II. ist nach Pascoli, der hier sehr genauen Quellen folgt, am 21. Oktober 1603 als Sohn eines Giovanni geboren, also viel zu jung, um als Schöpfer der Reiter in Piacenza zu gelten, doch gerade alt genug, um unter Bernini die gegenüber den Reitern qualitätsgeringere Veronika in den dreißiger Jahren zu schaffen. Pascoli, der eine offenbar vollständige Liste von Werken des Künstlers aufzählt, schildert die Veronika „in atto di correre, ed agitata la veste dal vento, vedesi quasi tutto il nudo del corpo distintamente". Seine Statue der Marta in der Capp. Barberini von S. Andrea della Valle kritisiert Pascoli als cappricioso e bizzaro (was soviel wie geistreich bewegt ist) ed al giudizio di chi intende la migliore.

Michele Maglia stammt aus Burgund. Er wird als Schüler Ferratas bezeichnet und 1678 als Mitglied in die Accademia di S. Luca aufgenommen.

Gegenüber dem Ringen nach immer komplizierteren Gesichtseindrücken steht die Tradition. Man hat allerdings seine besondere Auffassung vom Altertum. Als der polnische Gesandte Ossolinski 1633 mit phantastischem Pomp in Rom einzog und angetan mit dem von Gold und Diamanten strotzenden polnischen Zupan vor Urban VIII. erschien, machte der Papst seine Umgebung darauf aufmerksam, daß so die römischen Vornehmen angetan gewesen seien. Natürlich meinte der Papst kaum das Gewand selbst, wohl aber die Pracht und Kostbarkeit desselben. Wir finden denn auch am Grabmal Innozenz XI. in S. Pietro (Abb. 270), gearbeitet von Pierre Etienne (Stefano) Monnot, eine Athena, die prächtiger als eine Walküre ist. Die Königin Helena mit dem von ihr wiedergefundenen Kreuz, die letzte der vier Nischenfiguren der Kuppelpfeiler in S. Pietro von Andrea Bolgi, galt ihrer Zeit für sehr schön und antikisch edel, aber nur, weil ihr Faltenwurf pathetisch leer, ihr Gesicht klar gebildet ist. Das ist gleichzeitig Reaktion gegen psychische Überfüllung. Antikisch ist also Vereinigung von Pracht und gewisser Kühle der Form.

Andrea Bolgi aus Carrara, der zuerst bei Pietro Tacca in Livorno gearbeitet hatte, tritt 1626 in die Werkstatt Berninis ein. Er wirkt am Tabernakel mit (S. 230) und bekommt dann die Helena in Auftrag, an der er sich die unendlich lange Zeit von 1629—49 müht. Das Wegschlagen und Aushöhlen der Marmormassen ist eine respektable technische Leistung. Später geht er nach Neapel, wo er 1653 für die Capp. Cacace in S. Lorenzo maggiore zwei Grabmalfiguren arbeitet. Eine Madonna in der herzoglichen Kapelle von Massa wird von Pascoli sehr gelobt, sie ist mir unbekannt geblieben.

Unter den Algardischülern pflegt besonders der jung verstorbene Guiseppe Peroni einen edlen zurückhaltenden Stil, wie seine Liberalitas am Grabmal Leos XI. (Abb. 259) erkennen läßt.

Das geistige Verhältnis zum Altertum ist ebenso äußerlich. Freie, heitere Schönheit ist völlig unbekannt, der Barock hat kaum eine nackte Figur geschaffen, wie sie noch das 16. Jhh. als den Triumph der Skulptur feierte. Der Einzelakt scheint beziehungslose Zelle. Die menschliche Nacktheit mußte um so verfehmter werden, als die Literatur sie einzig unter dem Gesichtspunkt der Wollust auszubeuten verstand. Aber selbst in den Gedichten der Zeit fällt auf, wie wenig die Schönheit des Frauenkörpers geschildert wird, die Pracht der Gewänder alles Interesse in Anspruch nimmt. Antike Mythologie wird ganz äußerlich gehandhabt, für die Skulptur scheint sie kaum noch thematisch geeignet, Venus räumt vor der Inbrunst katholischer Heiligen das Feld.

Innerhalb der rein formalen Probleme, die sich die Skulptur stellt, nimmt das Relief den ersten Rang ein. Es unterstützt die Leichtigkeit des Extemporierens, nach dem das beinah unglaubliche Äußerungsbedürfnis des Barocks verlangt, es befreit von der Notwendigkeit, rasch konzipierte Gedanken bis ins Letzte ausführen zu müssen, da nur eine Ansicht der Figur durchzuarbeiten ist, und vereinigt eine Fülle von Figuren. Physische und psychische Aktion, deren Isolierung in der Einzelfigur leicht etwas Unbehagliches und Unmotiviertes haben, können hier in Zusammenhänge gebracht werden, die malerischen Tendenzen kommen zur Entfaltung. Das Verhältnis der Figuren zum Raum vermag auf der Reliefdarstellung, die im Innern von Gebäuden oder in der offenen Unendlichkeit des Raumes spielt, wenigstens illusionistisch festgelegt zu werden. So neigt auch die Freiskulptur dazu, Relief zu werden, Anlehnung an sichere Hintergründe zu suchen, was dann ebenfalls die Arbeit erleichtert, da die Rückseiten der Figuren im Rohen gelassen werden können. Baratta hat unterstützt von Bolgi in der Capp. Raimondi von S. Pietro in Montorio das Relief der Ekstase des Franziskus nach Entwurf Berninis 1636 als großes Altarblatt gemeißelt. Die Landschaft ist angedeutet und sinkt nach hinten zu, eine Bühne von großer Tiefe entsteht. Das Relief tritt hinter den Rahmen zurück und empfängt scharfes Seitenlicht: man hat den Einblick in ein Panorama. Der Raum ist von Wölkchen, Engelputti und Engelköpfchen erfüllt und in seiner Unendlichkeit hängt wie eine welke Blume Franziskus, getragen von zwei großen Engeln.

Francesco Baratta hat lange Zeit im Atelier Berninis gearbeitet. Noch an der Fontana der Piazza Navona finden wir ihn beschäftigt (S. 244). Eine Anzahl Statuen, Figuren aus der antiken Mythologie, wurden unter August II. für Dresden erworben. Der Name dieser aus Carrara stammenden Bildhauerfamilie kommt häufig in dieser Zeit vor. Sein Bruder Giovanni Maria Baratta ist geschult von Algardi tätig als Architekt beim Bau der Villa Pamphilia. Andrea Baratta setzt sich in Modena fest, wo er 1690 die Neptun- und Amphitritegruppe im Hof des Pal. Ducale ausführt. In der ersten Hälfte des 18. Jhhs. arbeitet Pietro Baratta in Venedig Skulpturen für das Grabmal des Dogen Valier in SS. Giovanni e Paolo; auch von ihm einige Skulpturen in Dresden. Einem Conte Giovanni di Isidoro Baratta, Schüler Fogginis in Florenz, begegnet man in zahlreichen Werken zu Florenz, Livorno, Genua und Turin.

Jene Mittelstellung zwischen Relief und Freiskulpturengruppe nimmt das schwungvoll bewegte Relief Ercole Ferratas ein, die Steinigung der Emerentia rechts neben dem Hauptaltar in S. Agnese an Piazza Navona zu Rom (Abb. 268), das nicht allein für diesen die Lieblichkeit Duquesnoys mit der Beweglichkeit Berninis verbindenden Künstler charakteristisch ist, sondern



268. Ercole Ferrata, Steinigung der S. Emerenzia. Rom

auch die ganze große Gruppe dieser steinernen Altarbilder charakterisiert. Man sieht in ein Kircheninneres, und dieses Motiv nimmt das Altarrelief links vom Hauptaltar mit dem Tod der Cäcilie von Antonio Raggi auf, während das Relief des Hauptaltars mit der heiligen Familie, der die Engelscharen zuziehen, tiefe Weiten gibt. Eine Komposition wird also gewonnen, in der diese drei Altarreliefs eine Einheit bilden, die durch architektonische Linienführung befestigt wird. Die seitlichen Reliefs sind auf konkaven Flächen angeordnet: das entspricht der architektonischen Komposition eingewölbter Fassaden, variiert die Ansicht des Reliefs gegen verschiedene Standorte, saugt in den Reliefraum den Kirchenraum ein, wie die gebogene Fassade den Hofraum.

Wir haben Ercole Ferrata bereits als Mitarbeiter Algardis am Grabmal Leos XI. in S. Pietro (Abb. 259) kennengelernt. Seine Werke sind zahlreich und verbreitet in Rom, Neapel, Siena, Florenz, Venedig. Seine heitere liebenswürdige Art, die der Größe nicht entbehrt, seine virtuose Technik haben zahlreiche Schüler angezogen, die Pascoli aufzählt. Gebürtiger Florentiner erhält er seinen ersten nicht angenehmen Lehrmeister in Tommaso Orsolino zu Genua. Um 1637 findet man ihn in Neapel beschäftigt mit zahlreichen architekturdekorativen Aufgaben. Zehn Jahre später kommt er nach Rom und wird von Bernini bei der Innendekoration S. Pietros angestellt. Gleichzeitig knüpfen sich Verbindungen zu Algardi. In S. Agnese arbeitet er außer dem genannten Relief ein zweites, die Titularheilige in Flammen. Die Figur der Fides an einem Grabmal neben dem Hauptaltar



269. Monot, Apoll und Daphne. Cassel

in S. Giovanni de' Fiorentini galt als sein bestes Werk (die Caritas von Domenico Guidi, die Taufgruppe auf dem Altar von Antonio Raggi). An der Fassade von S. Andrea della Valle sind von ihm die beiden Andreasstatuen und die beiden weiblichen Figuren auf dem Segmentbogen des Portals. Bernini hat ihn weiterhin bei den Engelfiguren auf Ponte S. Angelo beschäftigt, von ihm ist diejenige mit dem Kreuz gearbeitet. Das Relief des Eustachius mit Löwen in S. Agnese ist problematisch, nach Pascoli hat Caffà es beendet, doch muß des frühen Todes Caffàs wegen das Umgekehrte der Fall sein. Werke für Siena, wie die Capp. di Alessandro VII im Dom, und für Venedig zählt Pascoli auf. In seinem Nachlaß fanden sich bei seinem Tod 1686 zahlreiche „gessi" (Kleinbronzen) und Terrakotten. Die Bronzestatuette des Kaiser-Friedrich-Museums (Abb. 264; Höhe 0,49 m), die mehrfach vorkommt, dürfte eine solche Kleinbronze Ferratas sein. Der Katalog der italienischen Bronzen des Museums weist darauf hin, daß diese Figur vice versa mit der Terrakottastatuette ebendort (Abb. 263) verwandt ist. Unverkennbar sind einige Faltenmotive ähnlich, die Haltung von Kontur und Faltendetail zeigt aber eine weit muntrere Beweglichkeit. Während die Terrakotta der Susanna Duquesnoys ganz nah steht, ist die Stilisierung der Kleinbronze ähnlich dem Emerentiarelief und verwandt den Liegefiguren am Portal von S. Andrea della Valle. Erinnern wir uns, daß Modelle Duquesnoyscher Figuren zum ständigen Atelierinventar gehörten, so erklärt sich vielleicht eine Ähnlichkeit, die durch ihre Differenzen deutlich zwei Temperamente kontrastiert. Der bozetto aus Bronze einer Madonna auf Wolken in Schwerin ist mit der Berliner Bronze verwandt.

Sein begabtester Schüler Caffà kommt durch ein Unglück in der Werkstatt 1667 zu Tode. Für S. Catarina da Siena a monte Magnanapoli hat er das Relief mit der Titularheiligen geschaffen. Eine Rosa für Lima wird als sein bestes Werk gelobt, auch weiß Pascoli von einem Modell eines Porträts Alexanders VII. zu berichten, nach dem zahlreiche Porträtbüsten in der päpstlichen Gießerei gegossen seien. Möglich, daß, wie v. Schlosser (Werke der Kleinplastik) annimmt, ein Bronzebüstchen im Hofmuseum nach diesem Modell gefertigt wurde.

Für die flimmernd malerische Oberflächenbehandlung, der das Relief in seiner äußersten Entwicklung zustrebt, ist bezeichnend die Schöpfung Lotis am Sarkophag Clemens X. in S. Pietro. Dargestellt ist die feierliche Öffnung der Jubiläumspforte im Jahre 1675. Fast Watteaustimmung herrscht im Relief am Altar des heiligen Luigi Gonzaga in S. Ignazio von Pierre Legros, man glaubt goldiggelbe und rosenrote Farben leuchten zu sehen. Als Beispiel folgerichtiger Umwandlung einer Freiskulptur Berninis in ein Relief möge eine Arbeit Pierre Etienne Monots im Marmorbad zu Cassel 1720 (Abb. 269) dienen.

Mit Pierre Etienne Monot, Sohn des aus Besançon gebürtigen Etienne Monot, erscheint einer jener französischen Bildhauer, die in Frankreich geboren und dort in den Anfangsgründen unterrichtet, jung in den römischen Kunstkreis eintreten (vgl. Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements 1887). Nach einem ersten Unterricht bei Jean Dubois in Dijon, dem in Italien entwickelten führenden Bildhauer Burgunds, geht er 1678 nach Paris und zehn Jahre später dreißigjährig nach Rom, wo er in der Folgezeit eine Bildhauerschule eröffnet. Er ist von erstaunlicher Fruchtbarkeit, hat es gut verstanden, sich einen Kundenkreis zu sichern und gewann schließlich in dem Landgrafen Carl von Hessen einen enthusiastischen Gönner.

Seine ersten größeren Arbeiten in Rom sind die Reliefs der Geburt und der Flucht nach Ägypten in S. M. della Vittoria, Capp. Capocaccia, begonnen vor 1692, beendet 1699. Ein Bacchus mit kleinem Faun und eine Leda mit Schwan, signiert 1692, befinden sich in Cassel, dort seine frühesten Werke. Mit den Odeschalchi scheint



270. Monot, Grabmal Innozenz' XI. Rom
(Phot. Anderson)



271. Legros d. J. - Monot, Grabmal Gregors XV. Rom
(Phot. Anderson)

er durch Arbeit der Büste des Livio Odeschalchi in nähere Beziehung getreten zu sein. Sein Grabmal Innozenz' XI., des Onkels von Livio, wird in S. Pietro 1700 geweiht (Abb. 270): ein reich dekoratives, in seinen Funktionen aber zurückhaltendes Nischengrab, im Vergleich mit der ernst-dramatischen Stimmung Berninis fast liebenswürdig und heiter im Gesamtausdruck; der thronende Papst begleitet von Fides und Justitia in der Haltung einer Athene, das Relief die Befreiung Wiens von den Türken 1683 darstellend. Dieses Relief, dessen Thema mit der gedanklichen Einheit des Grabmals nicht zusammengeht, das einen Exkurs für sich darstellt, kündet an, daß die barocke Konzentration sich lockert. Der Entwurf, den der Maler Maratta für das Grabmal gefertigt hatte, ist von Monot nicht benutzt worden. Ein Grabmal für John Cecil und Anne Cavendish befindet sich in S. Martin zu Stamford in England, signiert „Petrus Stephanus Monnot Bisuntinus fecit Romae MDCCIV." Am Grabmal Gregors XV. in S. Ignazio zu Rom (Abb. 271) hat er die beiden Engel, die den Vorhang heben, gearbeitet. 1699 entsteht der Millino in S. M. del Popolo, von den Apostelstatuen in S. Giovanni in Laterano sind von seiner Hand Paulus und Petrus.

Seine Beziehungen zum Landgrafen Carl müssen sich bei dessen Besuch 1700 in Rom geknüpft haben. In einem Brief aus dem Jahre 1720 erklärt Monot, dreißig Jahre an den Skulpturen des Marmorbades tätig gewesen zu sein, die frühesten sind aus den neunziger Jahren, die letzte 1732 signiert. Es sind also zum Teil Skulpturen, die er „auf Lager" hatte, während die Reliefs für den Platz gearbeitet wurden. 1712—28 war er dann selbst in Cassel. Die Marmorfiguren wollen, wie er selbst schreibt, aus der Nähe betrachtet werden; es sind bukolische Allegorien und Götterfiguren in französischer Auffassung. Das darf nicht wundernehmen, denn durch die französische Académie de Rome blieben diese Franzosen auch in der päpstlichen Stadt dem französischen Geist nahe. Die Zöglinge der Akademie haben die Antike und zeitgenössische italienische Kunst studiert, aber andrerseits ist manches von ihrem Geist durchgesickert auf italienischen Boden, besonders als im 18. Jhh. Frankreich unbestritten die gesellschaftliche Führung übernahm. Die acht Reliefs, von denen wir ein Beispiel geben (Abb. 269), sind watteauartige Kompositionen mit freien Anlehnungen an Bernini und Veronese. Sie sind signiert 1720. Im hessischen Landesmuseum befinden sich außerdem die Büsten des Landgrafen Carl und der Maria Amalia von

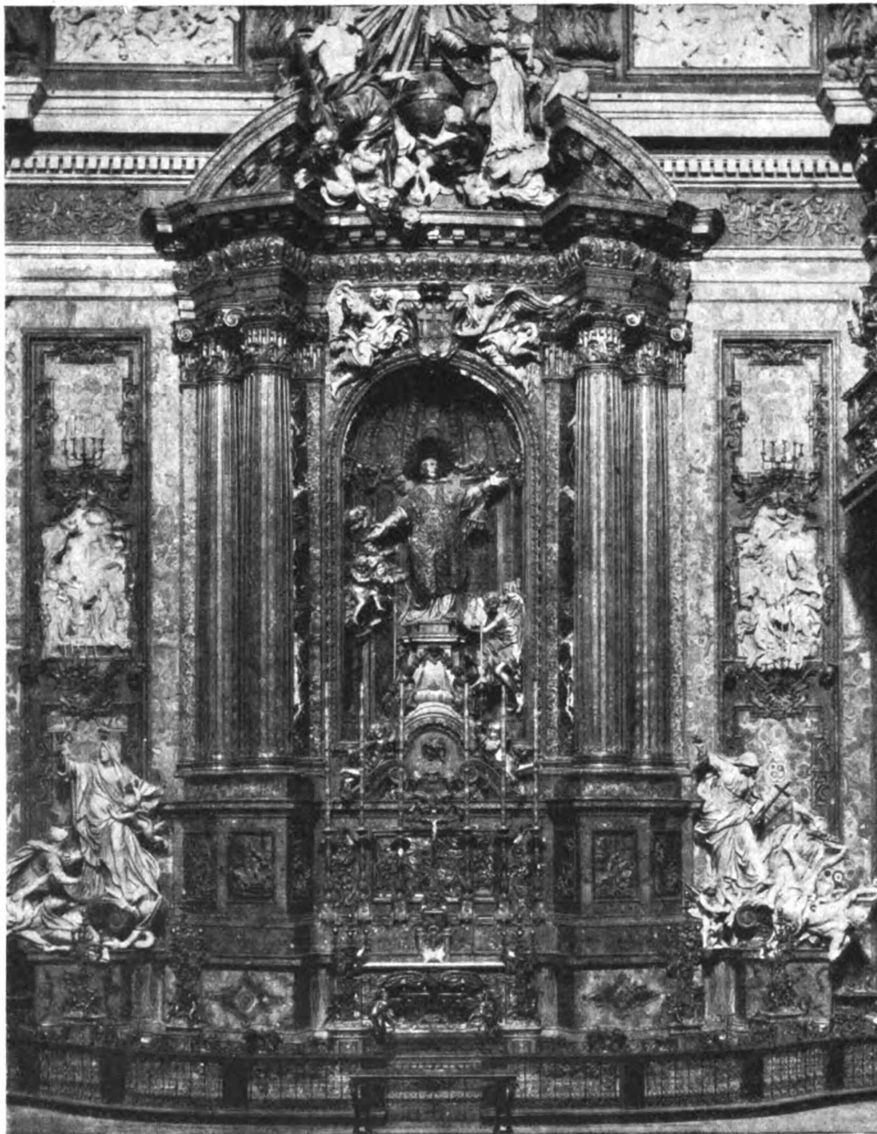
1714, diese erst nach ihrem Tode gearbeitet, sowie die Büste Wilhelms VIII. 1716 in pompöser Darstellung, minutiöser Technik, im übrigen aber von auffallend geistiger Leere. Seinem in Deutschland gestorbenen Sohn hat er in der Franziskaner Kirche von Fritzlar ein Grabdenkmal errichtet, sein eigenes von ihm geschaffenes Grabmal befindet sich in S. Claude de Bourguignon. Als er starb, hinterließ er unter anderem etwa 20 Reliefs mit Allegorien der Tugenden.

Monot ist der Typ des geschäftigen, unproblematischen Barockbildhauers, aber als Illustration des Kunstmerkantilismus der damaligen Zeit, der Einflußbeziehungen über ganz Europa beachtenswert. Italienisches und Französisches verbinden sich in ihm, der italienische Einfluß verfliegt sogleich, wenn er dem italienischen Boden entrückt ist. Die gleiche Beobachtung läßt sich auch bei anderen italienisierenden Franzosen machen und bezeugt die außerordentliche Suggestion der italienischen Barockkunst für den Moment, nicht für die Dauer. Und so mag es uns auch heute noch häufig gehen. Darüber hinaus hat Monot typische Bedeutung: seine Arbeiten wirken wie eine Absage an den Berninischen Spätbarock und künden den kommenden Klassizismus an.

Einzelfiguren hat, abgesehen von Porträtstatuen (S. 220), der italienische Hochbarock selten geschaffen. Noch dem frühen Barock gehören an die Madonna auf der Säule vor S. M. maggiore, deren Modell der Franzose Guillaume Berthelot (Bertolot) fertigte — das Fragment einer Statue Ludwigs XIII. von ihm befindet sich im Museum von Poitiers, einige andere Arbeiten in Rom zählt Baglioni auf —, deren Guß Orazio Censore und Domenico Ferrerio besorgten. Über die bedeutende Tätigkeit dieser beiden Gießer, ihre Verwandtschaftsbeziehungen, die Beziehung zu Bastiano Torrisani vergl. ebenfalls Baglioni, Vita di Orazio Censore Romano. Übrigens spricht Baglioni an anderer Stelle davon, daß das Modell von Landini herrühre. Noch früher, unter Sixtus V., sind die Statuen der Apostelfürsten Petrus und Paulus von Tommaso della Porta auf der Trajan- und Antoniussäule aufgestellt. Weiterhin findet man in Rom und Italien so gut wie nichts im Vergleich mit den zahlreichen Einzelstatuen der Renaissance. Wo Einzelfiguren auftreten könnten, an Brunnen, in Gärten und Höfen, suchen sie den Verband. Preisgabe des Individuell-Isolierten zugunsten räumlicher Vergemeinschaftung, die Notwendigkeit, Akzente zu vermehren, bestimmen auch hier den Barock. Selbst Reiterdenkmale wie diejenigen in Piacenza (S. 265) müssen verdoppelt stehen, womit allerdings der Platzraum vor dem Rathaus wundervoll formiert wird: die Skulpturen fangen Raum ein (Abb. des Platzgrundrisses in meinem „Platz und Monument"). Nischenfiguren werden zyklisch gesehen, das bedeutendste Beispiel dafür die Apostel in S. Giovanni in Laterano. Die heterogene Gesellschaft an Or San Michele in Florenz erscheint dem Barock dispositionslos.

So erfüllt sich der Barock erst in der Gruppe. Erst sie ergibt erweiterte Beziehungen formaler und psychischer Art. Wie im barocken Leben braucht auch in barocker Skulptur das Einzelne die Resonanz. Der künstlerische Begriff der Relationen wird voll erst vom Barock ausgebildet, in der Baukunst, wie in der Skulptur. Sind wirklich keine Beziehungen für einen Heiligen aufzutreiben, so werden einige Engel zitiert, die ihn aus seiner Einsamkeit reißen, und sind auch sie nicht zur Stelle, so wird das Marterinstrument ein richtiger Gesellschafter, mit dem er Zwiegespräche führt. Burckhardt hat es im Cicerone übel vermerkt, daß diese Gegenstände jetzt natürliche Größe annehmen, und er hätte recht, wenn es sich nur noch um Attribute handeln würde. Selbst Porträtbüsten mögen nicht in ihrer Isolierung bleiben, am Grabmal der Familie Bolognetti in SS. Gesù e Maria halten Ercole und Aloisio in der Darstellung von Francesco Aprile, Pietro und Francesco von Francesco Cavallini miteinander Zwiegespräche.

Die Gruppe ist künstlerisch, genau so wie sozial, Dehnung des Machtbereichs. Das Einzelne geht in ihr unter, aber das Ganze würde an Kraft verlieren, wenn das Einzelne mangelhaft wäre. Es gibt, prononciert ausgedrückt, keine isolierte Barockfigur, wie unsere Museen manchmal glauben machen, ja nicht einmal die Gruppe bleibt allein, sondern selbst sie ordnet sich noch umfassenderen Verbänden ein. Der Altar des Ignatius von Loyola — seine ehemals silbergetriebene



272. Pozzo - Legros d. J. - Théodon - Bernardino Ludovisi - Lorenzo Ottone, Ignatiusaltar. Rom

Figur ist durch eine Nachahmung ersetzt — steht als Beispiel für viele (Abb. 272). Die Zentralfigur wird durch Engel in eine schiefwinklige Komposition überführt, doch hält dann wieder die Nische diese Asymmetrie zusammen. Die Gruppe links 1695—96 von dem Franzosen Théodon „la Fede adorata dai più barbari populi", rechts von Legros „la Religione che fulmina l'Eresia" sind inhaltlich mit der Hauptfigur verbunden: Kampf des Ordens Jesu gegen den Protestantismus, Jesuitenmissionen in Afrika und Ostasien. Kompositionell bilden sie das große Dreieck, in dessen Scheitel der Ordensgründer steht. Reliefs zu beiden Seiten des Altars gleichen den starken Abfall dieser Gruppen auf dem Wandabschnitt aus, oben lockert sich dieser ganze festgefügte Bau in der Trinität von Bernardino Ludovisi und Lorenzo Ottone. Um Symmetrie zu wahren,



273. Domenico Guidi, Grabmal Friedrichs von Hessen. Breslau (Phot. Messbildanstalt)

muß hoch oben im Schildbogen rechts und links vom Fenster die Madonna mit dem Kind sich zweimal in ähnlich komponierten Reliefs anbeten lassen.

Pierre Legros der Jüngere hat zwar für Versailles und S.Cloud verschiedene dekorative Skulpturen ausgeführt, aber er ist doch eher dem italienischen als dem französischen Kunstkreis zuzurechnen (S. 341). 1686 wird er zwanzigjährig als Stipendiat von Louvois nach Rom geschickt. Da der elenden französischen Finanzlage wegen gegen 1690 Aufträge für die Pensionäre der Akademie aus Frankreich kaum noch eintreffen, wenden sich die Begabten italienischen Auftraggebern zu. Die erste größere Arbeit von Legros, Mitte der neunziger Jahre, ist die Gruppe am Ignatiusaltar im Gesù. Es folgt um 1700 das bereits erwähnte Relief des Luigi Gonzaga in S. Ignazio, lieblicher aber auch weichlicher als das Francescorelief der Capp. Raimondi (S. 266), weiterhin zwei Apostel in S. Giovanni in Laterano, Bartholomäus und Thomas, unleidliche Arbeiten wie die meisten übrigen und einzig in ihrer gesamten Massenbewegung zu werten für den Raumeindruck. Für die zweite Kapelle rechts in S. Giacomo degli Incurabili arbeitet er das stark überladene Relief des Francesco di Paola, der von der Madonna Heilung einiger Kranker erfleht. Das Grabmal Gregors XV. (Abb. 271), bestellt 1697, gestaltet er unter Mitarbeit Pierre Etienne Monots und Camillo Rusconis in einer selbst für Rom extremen Auffassung. Seine von Nagler (Künstlerlexikon) weit über Bernini gestellte Theresa in der Carmeliterkirche zu Turin, die ihr Gewand öffnet, um Gott ihr Herz schauen zu lassen, — „der Ausdruck von Liebe und Frömmigkeit ist sehr gelungen, auch ist die Stellung edel und die Gewandung schön“ — ist mir leider unbekannt geblieben. Nach seinen durchaus klassizierenden Werken für Versailles, S. Cloud und Paris zu urteilen, mußte ihm eine Verschmelzung beider Stilrichtungen wohl möglich gewesen sein, wenn er sich in Rom auch barocker als ein Römer gebärdet (vgl. Ingersoll-Smouse, Legros II. et les sculpteurs français à Rome vers la fin du XVII^e^ siècle, Gazette des Beaux-Arts 1913). Eine annähernd vollständige Liste seiner italienischen Werke gibt Courajod in den Leçons professées, Paris 1903, unter Benutzung von Lalande, Voyage d'un Français en Italie, 1765—66.

Die Gruppe ist die beliebteste Kompositionsform des Grabmals seit Michelangelo geblieben. Selbst wenn man sich mit einem Porträtmedaillon begnügen mußte, waren statt klagender Tugenden vielleicht einige klagende Eroten oder Putti aufzutreiben, wie am Grabmal des Kanonikus del Corno in SS. Gesù e Maria von Domenico Guidi. Die Massen werden nach Möglichkeit in zusammenhängenden Fluß gebracht. Ein Wandgrab wie dasjenige für Clemens IX. 1671 in S. M. maggiore gehört zu den Ausnahmen: hier ist das Triumphbogenmotiv gewählt, der thronende Papst in der Mitte von Domenico Guidi wird durch eine Aedikula mit Segmentbogen herausgehoben, auf den Seiten stehen Caritas von Ercole Ferrata, Fides von Fancelli in getrennten Nischen. Vergleicht man jedoch dies Grabmal zur Rechten des Eingangs mit dem links liegenden Grabmal Nikolaus IV., das unter Sixtus V. von Domenico Fontana errichtet wurde und dem sich der Architekt Rainaldi für das Grabmal Clemens IX. der Symmetrie wegen anschloß, so wird die Veränderung des Stilgefühls auch in so altmodischer Gesamtdisposition sogleich klar. Nicht allein, daß in der architektonischen Gliederung bedeutsame Unterschiede zutage treten, bei Domenico Fontana Vielgliedrigkeit und gar Kleinlichkeit herrschen, Rainaldi mehr mit geschlossenen Massen operiert, — auch die Beziehung der Mittelfigur zu den beiden Seitenfiguren



274. Domenico Guidi, Grabmal de la Vrillière. Châteauneuf

ist grundverschieden. Am Grabmal Nikolaus' IV. stehen alle drei auf fast gleich hohem Sockel nebeneinander, die weiblichen Figuren könnten fehlen und die Nischen wie in der Capp. Medicea ohne großen Schaden leer sein; beim Grabmal Clemens' IX. gehören die plastischen Körper zu den Räumen, sie rauschen hier trotz aller Säulentrennung als eine Masse von der Mitte nach beiden Seiten ab.

Domenico Guidi hat in den anfangs der achtziger Jahre entstandenen Grabmalen für Louis Phélipeaux in Châteauneuf (Abb. 274; vgl. S. 329) und für den Fürstbischof Friedrich von Hessen († 1682) in der Elisabethkapelle des Breslauer Doms (Abb. 273) seine Ansicht über Direktion plastischer Massen in einer Gruppe deutlich ausgesprochen. Zügige Gruppenbewegung in der Diagonalen ist seit Berninis Theresa Allgemeingut geworden. Die französische Grabmalgruppe, eingestellt in einen Arkadenbogen, den seitlich als Hermen drapierte Skelette tragen, steigt auf dem schwarzen Sarkophag schräg nach links empor. Am reicheren Breslauer Grabmal ist der leicht kontrapostisch bewegte Fürstbischof als Abschluß des Grabmals in eine Nische eingestellt, von hier fließen die Massen, geführt durch Voluten, nach abwärts und vorwärts zu den Putti mit den Insignien, während Veritas über die Häresie siegend — dieser Gruppe hat Legros der Jüngere vielleicht eine Anregung zu danken (Abb. 272) — und Abundantia mit Kornähren die Plastizität der Gruppe nach den Seiten ausrollen. Der Sockel des Ganzen konvex, die Rückwand konkav gebogen: so ist gewissermaßen eine riesige Nische geschaffen, in der sich der Vorgang abspielt. Statt der Reliefbilder an den Seitenwänden und über dem Grabmal begnügte man sich mit wirklichen Gemälden. Charakteristisch für Guidi ist die auch hier bewiesene technische Gewandtheit, gleichzeitig aber eine recht fühlbare Leere, die sich ebenso an seiner Büste des Filippo Neri im Kaiser-Friedrich-Museum beobachten läßt. Andere Büsten an kleineren Grabdenkmalen in Rom, so dem des Natale Rondanini in S. M. del Popolo. Guidi ist der treue Schüler und Mitarbeiter Algardis, er schuf die Büste des Meisters für jenes Grab in S. Giovanni



275. Ferrata-Mazzuoli-Morelli-Lodi, Grabmal Clemens' X. Rom (Phot. Anderson)



276. Camillo Rusconi, Grabmal Gregors XIII. Rom (Phot. Anderson)

de' Bolognesi. Außer den erwähnten Arbeiten stammen von ihm der Joseph am Altar der Capp. Capocaccia in S. M. della Vittoria gegenüber dem Theresaaltar, Gaetano und Sebastiano an der Fassade von S. Andrea della Valle. Für Ponte S. Angelo arbeitete er den Engel mit der Lanze. Zu dem Skulpturenschmuck von Versailles steuerte er 1686 eine Renommée écrivant l'histoire de Louis XIV bei. Zu den besonderen Charakteren gehört er nicht, obgleich sein Name häufig auftaucht. Aber er scheint ein angenehmer Mann gewesen zu sein mit Sinn für racconti curiosi ed facezie, wie Pascoli notiert. Man bemerkt ganz allgemein, wie die ungestümen Künstlercharaktere sich gegen Ausgang des 17. Jhhs. lichten, mehr und mehr der Typ des geschäftigen, trätablen, liebenswürdigen Werkstattleiters auftritt.

Eine Sammelarbeit ist auch das Grabmal Clemens' X. in S. Pietro (Abb. 275), der Papst von Ercole Ferrata, Clementia von Mazzuoli, Benignitas von Lazzaro Morelli, die Putti von Filippo Carcani, das schon erwähnte Relief von Lodi. Das Ganze nach einem Entwurf Mattia de' Rossis aufgebaut. Hier ist der gegen die Seiten sich teilende und nach vorn wieder zusammenrollende Strom — Raffaello hat in seinem Parnaß dieser Kompositionsart zu durchschlagendem Erfolg verholfen — durch Lichtheit des Marmors gegenüber dem dunklen Grund verdeutlicht, als optische Führungslinien treten am Sockel des Papstes und am Sarkophag Voluten auf. Der Sockel des Sarkophags ist knapp zusammengefaßt, so daß man vielleicht ebenso stark wie Abrollen ein kelchartiges Erblühen empfindet.

Die meisten Grabmale suchen zwischen dem Typ Alexanders VII. von Bernini und demjenigen Leos XI. von Algardi zu vermitteln. Einen Malerentwurf möchte man für das Grabmal Gregors XV. annehmen, ausgeführt von Pierre Legros dem Jüngeren unter Beteiligung Monots in S. Ignazio (Abb. 271). Eingefaßt von zwei flankierenden Pilastern ist diese Grabmal-



277. Filippo della Valle, Grabmal Innozenz' XII. Rom (Phot. Anderson)



278. Filippo della Valle, Temperantia. Rom

gruppe ganz Relief geworden und infolgedessen auch so komponiert, daß der Sockel an Bedeutung verliert und ein weiß-marmorner Blütenkranz von Tugenden, Famae, Eroten auf dunklem Grund der Vorhänge die vor tiefer Dunkelheit stehende Figur des Papstes rahmt. Die Pracht des farbigen Materials ist außerordentlich und überbietet noch Bernini. Man bemerke, wie in dieser Gruppe sich einzelne Bewegungen gegenseitig stützen, etwa die segnend gehobene Hand des Papstes den diagonalen Zug für Famae und Abundantia bestimmt, während Religio die Gegenrichtung seines Körpers begleitet. Camillo Rusconis Grabmal Gregors XIII. in S. Pietro (Abb. 276) — die Päpste sahen es als Ehrenpflicht an, ihren Vorgängern und großen Namensvettern Denkmale zu errichten, so ihre Mäzenatenpflichten ausübend und gleichzeitig für den Schmuck der Hauptkirchen Roms sorgend — kehrt wieder zu dem Typ Algardis (Abb. 259) zurück, bringt aber starke Bewegung und Durchlockerung in den Aufbau hinein. Fortitudo enthüllt das Relief, das die Einführung des gregorianischen Kalenders darstellt. Es scheint eher, als schrecke sie wenig tapfer vor dem hervorkriechenden Drachen zurück. Wie ein Feuerwerk funkelt das ähnlich komponierte Grabmal Innozenz' XII. in S. Pietro von Filippo della Valle nach einem Entwurf Fugas (Abb. 277) — der Spätbarock, das italienische Rokoko, ist da! Das Grabmal Clemens' XII. in S. Giovanni in Laterano von Maini und Monaldi endlich strebt wieder nach klarer Gliederung, in der das architektonische Moment die Führung übernimmt.

Sehr viel einfacher die Grabmale der hohen Geistlichkeit und der weltlichen Herren gehalten, doch folgen sie gleichen Tendenzen. Als eines der bedeutenderen sei das des Kardinals Favoriti in S. M. maggiore von

Filippo Carcani genannt, der in der Capp. Lancellotti, der vierten Kapelle links von S. Giovanni in Laterano, die gesamte Stuckdekoration schuf. In ihm klingt der erregte Berninistil ab.

Über diese umfangreichen Kompositionen strebt das Verlangen nach der Gruppe noch hinaus. Wie es Ziel der Architektur ist, an den weitgefügten Schloßbau das ganze Gebilde der benachbarten Stadt heranzuziehen, so fügt auch die Skulptur Zusammenhänge im Raum. Hier lernt man den Barock in wahrhafter Machtgröße kennen, der kein Zeitalter Ähnliches an die Seite zu stellen vermag. Die Anordnung der Reliefgemälde in S. Agnese ist schon erwähnt (S. 267), eine andere köstliche Gesamtkomposition bietet die kleine, leicht übersehene querovale Capp. al monte di pietà, deren Reliefs Domenico Guidi, Legros der Jüngere und Théodon arbeiten; von den Allegorien ist Caritas von Guiseppe Mazzuoli, Elemosina von Bernardo Cametti, Fides von Francesco Moderati, Spes von Agostino Cornacchini geschaffen, jede wiederum gruppenartig von zwei oder drei Putti begleitet. Es ist dann schließlich gleichgültig, wie Einzelnes für sich betrachtet wirkt, wenn es nur seine Aufgabe im Gesamtkonzert erfüllt. Nur darauf hin ist Giovanni Battista Fogginis Capp. Corsini in der Chiesa del Carmine zu Florenz zu werten (S. 282). Ein kleines Juwel die Capp. Corsini 1730—34 in S. Giovanni in Laterano zu Rom mit dem erwähnten Grabmal Clemens' XII. und seines Onkels, des Kardinals Neri-Corsini, von Maini und Monaldi; ferner vier andere Sarkophage von Angehörigen der Familie mit allegorischen Statuen: Temperantia von Filippo della Valle (Abb. 278), Fortitudo von Guiseppe Rusconi, Prudentia von Agostino Cornacchini, Justitia von Lironi. Die Kapelle ist ein kleines Museum der römischen Skulptur des 18. Jhhs. Letarouilly (Edifices de Rome), der stets feinstes Empfinden für Zusammenhänge beweist, kritisiert: „et comme la beauté du travail ne le cède pas à la richesse des matériaux, il en résulte que tout concourt à faire de cette chapelle l'une des plus belles qu'on puisse citer, non seulement à Rome, mais dans le monde entier."

Und so erfüllt sich schließlich tiefste Sehnsucht der Barockskulptur nach Allumfassung im Dekorativen. Beseligt fluten ihre Massen aus in die Weite tonnengewölbter Kirchenräume, hoher Festsäle, sprengen alle Rahmen, überwältigen und vermählen sich mit den architektonischen Raumkörpern und Plastikkörpern. Orgien materieller Sinnlichkeit, Orgien einer pantheistisch gerichteten Gläubigkeit werden gefeiert. Nichts mehr trennt die Künste. Skulptur scheint Malerei, Architektur lebt wie Skulptur, tektonische Gliederungen, Engelscharen in Marmor und Stuck, Fresken und Mosaiken sind wie ein Meer, dessen Wellen aus der Unendlichkeit kommen, in die Unendlichkeit gehen. Überflüssig, Namen zu nennen, auch hier eine Unendlichkeit, die schwindeln macht. Die Werke der durch vier Generationen arbeitenden Künstlerfamilie der Fancelli allein würden das schon gepreßte Maß dieses Bandes sprengen. —

Verständnislos, ablehnend wird eine protestantisch gerichtete Gläubigkeit stets der Beseligung, der Ekstase, dem Leiden des katholischen Barocks gegenüberstehen, wie diese andererseits unter harter und strenger Analyse zusammenwelken. Darf man ihnen vorhalten, daß sie Geschöpfe ihrer gesellschaftlichen, kirchlichen und geistigen Verhältnisse sind? Daß die Empfindungen dieser Zeit in allen Lebensäußerungen nicht in die Tiefe, sondern ins Dekorative gehen? Daß die Kirche nicht nach stiller Frömmigkeit verlangt, sondern emporreißen möchte und Zerknirschung nur einen Sinn als Vorbereitung zum Jubel hat? Daß Gefühle, die in der Skulptur dargestellt werden, wie auf der Bühne übertreibend geäußert werden müssen, um sich im Mitspiel der gesamten Umgebung behaupten zu können? Gewiß ist viel Schablone, Pose, aber wenn die Produktion ins Ungemessene geht, nimmt es eher Wunder, daß überhaupt noch psychische Ausdrücke gefunden werden können, die wahr, groß und tief sind. Die Apostel, die Camillo Rusconi für S. Giovanni in Laterano arbeitet, geben Demut, Vertiefung, religiöse Erleuchtung und geistige



279. Camillo Rusconi, Andreas. Rom
(Phot. Anderson)



280. Camillo Rusconi, Johannes. Rom
(Phot. Anderson)

Intuition in den Statuen des Andreas (Abb. 279), enthüllt als Modell 1708, Matthäus, Johannes (Abb. 280) 1711—13 und des Jacobus major 1718 in einer Weise, die auch dem Feind dieser Kunst Achtung abnötigen muß und die Pascoli nicht anders als Verschmelzung von Antike und Barock zu erklären vermag: essendo in esse risorta la correzione e la venerabilità degli antichi, e la vivezza l'espressiva e la bizzarria de' moderni. Die beiden Pole der Barockskulptur stürzen ineinander!

Dieser Camillo Rusconi, dessen Schüler der nicht mit ihm verwandte Guiseppe Rusconi wurde, ist gebürtiger Mailänder. Er lernt bei Guiseppe Rusnati und dem in den siebziger Jahren in Mailand arbeitenden Giovanni Battista Volpini, geht dann nach Rom und schließt sich Ercole Ferrata an. Der Maler Carlo Maratta hat großen Einfluß auf ihn ausgeübt, er lernte da „la nobilità dell' arie delle teste, e la grazia dell' attitudini delle mani." In einem bei Bottari (Raccolta di lettere) abgedruckten Brief lobt Rusconi besonders den Gewandstil Marattas. Am Grabmal Pallavicini in S. Francesco a Ripa bewundert Filippo della Valle (Bottari, Raccolta di lettere, Bd. II, S. 310) „non solo la scultura, ma anche il vago pensiero." Eine Raptusdarstellung „Pluto raubt Proserpina" zeigt ihn in den Bahnen Berninis, die Tugenden am Grabmal Gregors XV. (Abb. 271), nach Pascoli auch, der sich hier widerspricht, die beiden die Vorhänge ausbreitenden Famae, sind von seiner Hand, ebenso die beiden Engel unter der Orgel im Gesù neben dem Ignatiusaltar. Als Künstler des Grabmals Gregors XIII. in S. Pietro 1715—25 (Abb. 276) ist er bereits genannt. Einfachere Grabmale von ihm das des Alexander Sobieski († 1714) in der Chiesa dei Cappuccini (S. M. della concezione), enthüllt 1728, und in einigen anderen Kirchen Roms. Die Büste der Mutter des Kardinals Fabio Ulivieri in Pesaro entstand 1720.

Zusammenfassend sind nach diesen formalen Darlegungen noch einige Anmerkungen über den geistigen Gehalt der italienischen Barockskulptur zu machen. In feierlicher Größe, manchmal mit einem Anflug heiterer Lieblichkeit wird man stets die Madonna gebildet finden. Schwermut und Kümmernis, heroenhaftes Duldertum wie bei Michelangelo sind verschwunden. Lehr-

reich ist hier ein Vergleich der auf Wolkensockel thronenden Madonna Antonio Raggis vor 1665 in Notre Dame zu Paris mit der Brügger Madonna Michelangelos (Abb. 32). Trotz aller Feierlichkeit muß sie ein wenig über den stämmigen Buben lächeln, der auf ihrem Schoß equilibriert. Meist ist die Madonna jugendliche Königin, oder auch, ein wenig älter und bewußter, eine Fürstin, die gütig bleibt, aber immerhin weiß, was ihr zukommt. Auffällig ist, wie wenig man mit der Figur Christi anzufangen weiß. Gestehen wir ehrlich: diesem zarten und komplizierten Charakter gegenüber versagt der Barock. Man bekommt von Antonio Raggis Gruppe des Noli tangere in SS. Domenico e Sisto keinen starken Eindruck, Christus scheint eher ein schüchterner Joseph. Für die zahlreichen kleineren Kruzifixe begnügt man sich mit Wiederholung des von Giovanni da Bologna ausgebildeten Typs.

Neben die feststehenden allegorischen Gestalten der drei christlichen und vier weltlichen Tugenden Liebe, Glaube, Hoffnung und Tapferkeit, Mäßigung, Klugheit, Gerechtigkeit treten eine große Schar anderer. Für alle guten Eigenschaften des Menschen, die sich der Barockmensch wenigstens als Gesellschaft an seiner letzten Ruhestätte wünschte, stellen sich Gestalten ein. Doch geht nun in den erwählten Begriffen selbst eine Wandlung vor. Es sind nicht so sehr feststehende Eigenschaften, sondern Tätigkeiten und Seelenzustände: Elemosina, Umiltà stellt Serpotta im Oratorio di S. Lorenzo, die Mansuetudine mit einem zappelnden Lämmlein in S. Francesco in Palermo dar. Unschuld, die rasch in Liebe sterben soll, wird jetzt aus gewissem Reaktionsbedürfnis sehr hoch geschätzt. Oder es sind Begriffe, die in sich eine Bewegungsvorstellung bergen, wie die eilende Zeit, die fliehende Schönheit, der plötzlich nahende Tod. An den Grabmalen der Familie Pallavicini in S. Francesco a Ripa läßt Guiseppe Mazzuoli geflügelte Gerippe, die seit Berninis Valtrini-Grabmal nicht mehr zu verscheuchen waren, mit Büsten oder Porträtmedaillons der Verstorbenen davonspringen.

Mazzuoli, dessen Skulpturen man den Einfluß Ferratas deutlich ansieht, hat am Grabmal Alexanders VII. (Abb. 250) die Caritas, am Grabmal Innozenz' X. die Clementia und schließlich in der Gruppenarbeit der Capp. al Monte di pietà eine zweite Caritas gearbeitet. Nach Ferratas Tode 1686 dachte man daran, ihn zum Leiter dieser industriemäßig arbeitenden Bildhauerwerkstatt zu machen. Zahlreiche Arbeiten finden sich von ihm in Siena: eine Madonna mit Kind in S. Martino, im Dom zwölf Apostel, die ich leider auf früheren Reisen nicht beachtet habe. Ein Philippus mit dem Drachen von ihm in S. Giovanni in Laterano. Auch für Malta führte er Bestellungen aus, unter anderen Caritas und Justitia für das Grabmal des Großmeisters Zanzedari. Besonderes künstlerisches Interesse kann er kaum beanspruchen, aber er charakterisiert gut barocken Schaffensbetrieb.

Eilende Zeit und weibliche Schönheit, die nun einmal ewiglich einander Feind bleiben, sind in der barocken Dichtkunst so häufig im Kampf miteinander dargestellt, daß auch die Skulptur dies Thema aufnimmt. Noch bei Giovanni da Bologna entführte männliche Kraft weibliche Reize. Das war sinnlich blühend, lockend und keineswegs sentimental. Jetzt ist es Chronos, der mit der Sträubenden brausend enteilt, weinend bleibt Eros zurück. Wir sollen bedauern, mitempfinden und auch wohl auf den Gedanken kommen, mit solcher Weibesblüte ließe sich ein liebenswürdigeres Spiel treiben. Der Sienese Pietro Balestra, hervorgegangen aus der Schule Berninis, faßt so seine im Dresdener Großen Garten stehende Gruppe (Abb. 282), Lorenzo Mattielli hält sich bei ähnlichen Darstellungen im Schwarzenbergpark zu Wien 1716 mehr an mythologische Themen: Apoll und Daphne, Pluto und Proserpina (Abb. 404), die Nymphe entführt Hylas, den Gefährten des Herakles (vergl. S. 381).

In diesen Gruppen hat sich auch ausgesprochen, was der Barock an derboffener oder versteckter Sinnlichkeit darzustellen wagte. Die Hände der Räuber graben sich gern in die quellenden Schätze des Frauenkörpers, auch der alte Chronos macht keine Ausnahme. Der Pluto Mattiellis scheint seine Proserpina gleich auf der Stelle überwältigen zu wollen und sieht wütend auf den

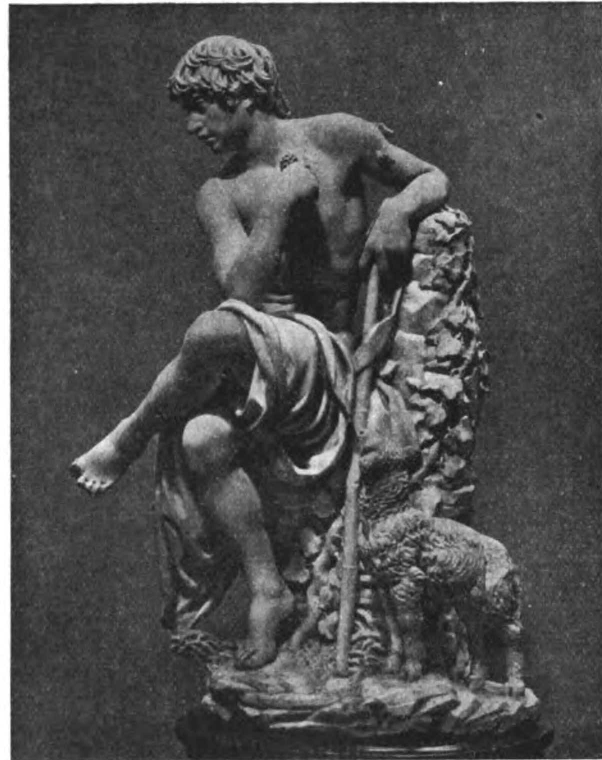


281. Serpotta, Unschuld. Palermo

neugierigen Zuschauer. In den Kirchen muß man sich Zurückhaltung auferlegen, wenn auch der schöne Frauenbusen selbst an Papstgräbern eine nicht unbedenkliche Rolle spielt und in der Benignitas Lazzaro Morellis am Grabmal Clemens' X. (Abb. 275) das alte Motiv Giovannis da Bologna wiederkehrt. Man würde die Güte an dieser Stelle in etwas weniger busenstrotzender Cybeleauffassung erwarten, die in einer Capp. al monte di pietà schließlich noch verzeihlich war. Unrichtig ist es aber, dem Barock über die selbstverständliche Sinnlichkeit des Künstlers hinaus ganz allgemein schwüle Erotik zu unterschieben. Man spürte sehr wohl, was in dem zeitlich eilenden Gedicht an gewagten Dingen trotz der scharfen Augen der Inquisition erlaubt war, was dem entgegen der statuarische Ausdruck sich versagen mußte. Erst gegen Ausgang des 17. Jhhs. ist auch in Italien jene Bouchersüßigkeit zu beobachten, die die Unschuld wissend macht und mit kenntnisreicher Raffiniertheit unschuldig tut. Serpottas Innocentia im Museo nazionale von Palermo trägt zwar ein Täublein, aber ihr Lächeln ist das einer Verführerin (Abb. 281). Caritas im Oratorio di S. Lorenzo nährt ein Kind, aber einem allzuerwachsenen Buben zeigt sie neckend wie Greuzes junge Mutter die üppige Brust. Soll man zürnen? Alles ist von so liebenswürdiger Heiterkeit umgeben, man empfindet kaum das Gefährliche solcher Situationen für das Innere einer Kirche. Erotik ist nicht Akt, sondern strömendes, subjektives Erlebnis.



282. Balestra, Chronos und Schönheit. Dresden (Phot. Sächs. Denkmal-Archiv)



283. Pieratti, Johannes in der Wildnis. Florenz

Giacomo Serpotta wird der führende Meister einer großen Stukkatorenschule in Sizilien, aus der er selbst hervorgegangen ist. Im 17. Jhh. war hier die Familie der Ferrari tätig, nicht mit den oberitalienischen Ferrari zu verwechseln. Antonio Ferrari arbeitet um 1600 in S. Domenico in Castel Vetrano, im 17. Jhh. findet man Tommaso Ferrari und Orazio Ferrari. Serpotta scheint in der Schule Berninis gebildet zu sein, manches weist auf Ferrata. Erst seit 1682 wirkt er in Palermo. Ein für Karl II. von Spanien und Sizilien 1684 für Messina geschaffenes Reiterstandbild ist 1848 zerstört, das Modell hat sich im Museum von Trapani erhalten. In Palermo entstehen nacheinander dekorative Arbeiten in folgenden Kirchen: 1687 Chiesa della Gaucia, 1687—96 Oratorio di S. Lorenzo, 1696 Chiesa di S. Orsola, 1698 Chiesa dell' Ospedale dei Sacerdoti. Die 1703—04 für Chiesa delle Stimate ausgeführten Arbeiten kamen in das Museum. 1714 Arbeiten im neu gegründeten, 1823 zerstörten Oratorio di S. M. del Ponticello, 1717—18 Oratorio di S. Cita, um 1720 Oratorio del Rosario an S. Domenico, 1723 S. Francesco d'Assisi, gegen 1726 S. Caterina all' Olivella. Sein Mitarbeiter ist Domenico Castelli, andere Meister wie Paolo Corso, Vincenzo da Messina findet man beschäftigt gegen Ausgang des 17. Jhhs. in der Chiesa madre von Partanna.

Jene Mentalität und Psychologie, die sich in den verallgemeinernden Ausdrücken der Allegorien ergeht, die konventionelle Schichten des geistigen Erlebens aufsuchen muß, um riesige Fülle von Schöpfungen herauszuschleudern, versagt gegenüber einer Aufgabe, die Versenkung und objektives Individualisierungsvermögen verlangt. Das Porträt ist die schwache Seite dieser Kunst. Gewiß, der Eindruck des Großen und Bedeutenden, wie es schon Bernini verlangt hat, wird leicht aufgebracht. Auch ein Maler wie Carlo Maratta sieht in der Auffassung Francesco Marattas wie ein Fürst aus (die Büste im Kaiser-Friedrich-Museum stimmt bis auf geringe Abweichungen im Gewand überein mit der Büste am Grabmal des Malers in S. M. degli Angeli 1704). Geht man aber eine Reihe dieser Porträts durch, so bleibt schließlich nur noch Bewunderung der



284. Schule Angelo Piòs, Pietàstudie. Frankfurt a. M. (Phot. Denecke)

Technik übrig, und diese unterstreicht niemals, sondern erstickt das Persönliche. Italienischer Barock geht in die Breite und Höhe, niemals in die Tiefe.

Aber dieses leichte sorgenlose Hingleiten über psychische Abgründe hat den Barock in hervorragendem Maße befähigt, jenes Lebensalter zur Darstellung zu bringen, dem noch keine schmerzlichen Wunden die ewigscheinende Heiterkeit kurzer Jahre zerrissen hat und in dem selbst Tränen fast schneller trocknen als sie fließen. Das Kind ist in seiner kugelnden Lebendigkeit erst vom Barock entdeckt worden. Diese Kunst, die auf dem Boden spanischer Gesellschaftsformen in Italien erwächst, vermag hier ein Gefühl zu äußern, das ihr sonst unbekannt zu sein scheint: Drôlerie und Komik lachen hier hervor, aber auch nur hier (Abb. 261). Serpotta hat ganze Scharen sich tummeln lassen, Genien, Kobolde umflattern und umhüpfen seine lächelnden Allegorien. Selbst vor der Strenge eines Ignatius haben sie keine Scheu (Abb. 272). Die Reliefs musizierender Kinder, die fast dem Blick verloren in ganzen Scharen von Antonio Raggi und Giovanni Battista Gaulli gen. Baciccio im Gesù dirigiert werden (Abb. 262) und jenes zuerst von François Duquesnoy angeschlagene Motiv in unbeschränkter Phantasie variieren, sollten das schönste Geschenk werden, das italienischer Barock dem Rokoko Frankreichs machte.

Antonio Raggi, ein gebürtiger Mailänder, kam jung nach Rom und schloß sich Bernini, später Ferrata an, wie sein Grabmal des Grafen Thiene mit den beiden Tugenden in S. Andrea della Valle erkennen läßt. Er wird von Bernini an der Fontana auf Piazza Navona beschäftigt (S. 244), führt nach Berninischen Entwürfen die Madonna in Notre Dame in Paris aus — ursprünglich in S. Joseph des Carmes als Geschenk des Kardinals Barberini um 1645 (vgl. Reymond, Gazette des Beaux-Arts 1911, der allerdings übertreibend geradezu von einem Bernini spricht und die schwachen Seiten des Werks übersieht) —, dann die Noli-tangere-Gruppe in SS. Domenico e Sisto, endlich den Engel mit der Säule auf Ponte S. Angelo. In S. Agnese hat er das Caeciliarelief geschaffen. Sein Hauptgebiet aber bleibt die dekorativ leichthin spielende Ausstattung der Kirchen, für die er einen feinen, politurfähigen Stuck verwendet. Arbeiten von ihm in Rom, Castelgandolfo, Siena und Mailand. Auch für einen Barockbildhauer ist seine eilende Fruchtbarkeit erstaunlich. Seinen Bruder Bernardo Raggi trifft man um 1680 in Rom, ein Antonio Raggi der Jüngere hat nach des Älteren Tod 1686 noch bis 1718 in Rom gearbeitet.



285. Giovanni Bonazza, Anbetung der Könige (links). Venedig (Phot. Naya)

Neben Rom im 17. Jhh. verlieren die übrigen italienischen Bildhauerschulen, die im Vorhergehenden hin und wieder gestreift wurden, an Bedeutung. Doch soll unumwunden zugestanden werden, daß die Ernte ergiebiger sein würde, wenn es dem deutschen Forscher nicht so gut wie unmöglich gemacht wäre, diese Gebiete nochmals und mit großer Gründlichkeit zu bereisen.

Die Verhältnisse in Sizilien sind mit Serpottas Wirksamkeit wenigstens angedeutet. Ebenso kennt und schätzt Neapel vor allem die dekorative Seite des Stils und stellt sich erst im 18. Jhh. eigene Formprobleme (vgl. Kap. XIII). Hier ist die Ausbreitung des Hochbarockstils mit dem Namen Giuliano Finellis verknüpft. Er ist zunächst Freund und treuer Begleiter des nur drei Jahre älteren Giovanni Lorenzo Bernini in Rom, hilft auch in der Werkstatt des Vaters Pietro Bernini am Grabmal Bellarmini im Gesù mit und arbeitet an der Daphne (Abb. 240), der Bibbiana (Abb. 241), dem Tabernakel von S. Pietro. Er trennt sich dann von Bernini. Pascoli beobachtet an der Madonna und der Caecilia in S. M. di Loreto bereits einen Stilwandel zur Manier Pietro da Cortonas hin, also zum Weich-Malerischen, Eleganten. Seit 1637 finden wir ihn in Neapel, wo er die Statuen des Petrus und Paulus in der Capp. del Tesoro, Arbeiten in SS. Annunziata und in anderen Kirchen ausführt, dabei allzu rasch sich eine schnell arbeitende dekorative Manier angewöhnend.

Die Florentiner Bildhauerschule fristet ein ereignisloses Dasein und entsendet die Besten nach Rom. Was Baldinucci von Antonio Novelli, der Mitte des Jahrhunderts in Florenz arbeitet, erzählt, schmeckt nach Lokalpatriotismus. Der Künstler macht alles Mögliche, ohne auch nur ein tüchtiges Werk hervorzubringen. Einige Skulpturen des Giovanni Battista Pieratti haben eine gewisse lyrische Stimmung wie der Johannes im Pal. Bargaglia an Piazza de' Mozzi zu Florenz (Abb. 283). Erst um die Jahrhundertwende erhält Florenz wieder ein führendes Haupt in Giovanni Battista Foggini, dem Inhaber der casa di Pinti, dem alten Atelier Giovannis da Bologna. Sein Hauptwerk, die Reliefs der Capp. Corsini in S. M. del Carmine, hat er gegen 1679 ganz jung geschaffen. Im Juli des Jahres schreibt Foggini an Gabbiani (Bottari, Raccolta di lettere, Bd. II), er hoffe, bald in der Kirche selbst letzte Hand an die Reliefs zu legen. 1682 der Hauptaltar in S. Stefano zu Pisa gearbeitet.

Aus Bologna stammte Algardi. Auch diese Schule fügt sich dem römischen Stil, eine gewisse Eleganz gestreckter Formen wird angestrebt, doch manchmal leuchtet aus flüchtiger dekorativer Gewandtheit etwas von tieferer, ernsterer Auffassung durch. Giulio Cesare Conventi gehört noch der älteren, an Annibale Caracci sich bildenden Generation an. Von ihm die Madonna auf der Säule bei S. Domenico 1632. Guiseppe Mazza hat mehr als in Bologna in Venedig gearbeitet, so die zwei Marmorreliefs der Passion am Hauptaltar des Redentore,



286. Giovanni Bonazza, Anbetung der Könige (rechts). Venedig (Phot. Naya)

die sechs Bronzereliefs in der Capp. di S. Domenico von SS. Giovanni e Paolo 1670. Sein aus Mailand gebürtiger Schüler Andrea Ferreri läßt sich in Ferrara nieder (vgl. Pitture e Scolture di Ferrara, Ferrara 1770) und entwickelt dort eine fruchtbare Tätigkeit „in tutte le maniere, in terra, e stucco, in legno, e marmo, e sempre a perfecione, a carne, con leggiadria, e con attitudini, e pannaggiamenti veri, e al naturale ridotti." Gabriello Brunelli bildet sich unter Algardi in Rom. In Bologna von ihm neben anderen Arbeiten acht Statuen in SS. Gesù e Maria, ein Ecce homo und ein Antonius im Buon Gesù aus Terrakotta, der alten Bologneser Technik (S. 125). Die Gedenktafel des Marsigli in S. Domenico von Domenico Piò, der seine Schulung unter Camillo Rusconi (S. 277) erhielt, charakterisiert die gefällige dekorative Art, die sein Sohn Angelo Piò bis gegen Ausgang des 18. Jhhs. fortführt (Abb. 284). Französischer Einfluß, schon bei Guiseppe Mazza zu beobachten, macht sich mehr und mehr bemerkbar, ohne daß hierfür besondere Gründe vorliegen.

Auf die Entwicklung der heimischen Genueser Skulptur hat 1661—67 der Franzose Puget nachhaltig gewirkt (S. 325). Seine Immaculatadarstellungen in S. Filippo und in der Kirche des Albergo de' Poveri fanden Nachahmer. Sein Mitarbeiter Solaro sucht Puget und Bernini zu vereinen. Filippo Parodi hat sechs Jahre in Rom bei Bernini gearbeitet, kommt 1661 nach Genua und bekennt sich mit einer Statue Johannes des Täufers in der Nische eines Vierungspfeilers von S.M.di Carignano als sein Anhänger. Seine Hauptarbeiten sind dekorativer Art zum Schmuck Genueser Paläste. Seit 1685 finden wir ihn im Venezianischen, 1686 signiert ist das Grabmal Secco in S. Antonio zu Padua. Noch entschlossener folgt Bernardo Schiaffino dem großen Meister im Proserpinaraub der Galerie des Pal. Reale. Beleuchtungseffekte sprechen mit bei der Immaculata in der Kapelle des Pal. Ducale (vgl. Ratti, Vite de pittori etc., Genova 1768; Ingersoll-Smouse, La sculpture à Gênes au XVIIe siècle, Gazette des Beaux-Arts 1914). Der schon S. 263 genannte Antonio Maria Maragliano führt mit Nachdruck und wohl nicht unbeeinflußt von spanischer Skulptur die Farbe für seine Statuen ein. Eine holzgeschnitzte Kreuzigungsgruppe in S. M. delle Vigne, eine Kommunion des Paschalis in SS. Annunziata von 1723, mehreres in S. M. della Pace. Man wundert sich, daß nicht der gesamte italienische Barock konsequent zur Farbe überging. Hielt ihn davon die Nähe der antiken Skulptur zurück? Wie würde die Barockskulptur ausgesehen haben, hätte man damals schon bemalte antike Figuren entdeckt, wo allein das Zusammenarbeiten farbigen Marmormaterials an römischen Büsten den Barock zu ganzen farbig gehaltenen Grabmalen ermunterte!

Eine große Zahl Bildhauer beschäftigt in Mailand die Dombauhütte, ohne daß hier besondere Persönlichkeiten fesseln. Es herrscht ein Durchschnittsbarock, der nicht mehr als dekorativ sein will. Der alten Generation gehört



287. Venezianisch, Allegorie. Priv. Besitz

Gian Andrea Biffi an, von ihm acht Reliefs der Chorschranken mit dem Marienleben seit 1612 in Arbeit. Von Bellandi stammt der Michael 1613 am Altar des Giovanni Buono. Der Name der Künstlerfamilie Vismara taucht verschiedentlich auf. Ihr Haupt Gaspare Vismara hat das Relief der Bekehrung Pauli in S. Paolo geschaffen. Von Giovanni Battista Maestri gen. Volpini besitzt die Certosa di Pavia einige malerisch weich aber keineswegs berninesk gehaltene Reliefs um 1675. Ein Guiseppe Volpini geht nach München, von ihm angeblich die ganz französisch empfundene Reiterstatuette im Bayrischen National-Museum. Ebenfalls an der Certosa di Pavia tätig Dionigi Bussola und sein Sohn Cesare Bussola, Carlo Simonetta, Guiseppe Rusnati. (Ein Hinweis auf die Werke von Nebbia, Scultura nel Duomo di Milano 1908, von Carlo Magenta, Certosa di Pavia 1897 mag genügen.) Im 18. Jhh. gerät die Mailändische Skulptur gleich der Piemonts unter französischen Einfluß. Zarabatta, Carlo Beretta mit einer Caritas und Puritas an der äußeren Querschiffswand sind die Hauptmeister.

In Venedig treffen sich verschiedene Einflüsse. Der Berninistil wird durch den Vlamen Josse de Corte (Giusto Lecourt) verbreitet. Sein Hauptwerk der Hochaltar in S. M. della Salute. Unter ihm werden ausgebildet Giovanni Bonazza, der zusammen mit drei Söhnen arbeitet — von ihm das Anbetungsrelief der Capp. del Rosario in SS. Giovanni e Paolo (Abb. 285, 286), das die Nähe einer bestimmenden, die Skulptur in den Hintergrund drängenden Malerei ahnen läßt, — Matteo Calderoni und auch ein Deutscher: Melchior Barthel (S. 351). In Werken wie denen des Bassaneser Orazio Marinali, von dem sich Arbeiten auch in Treviso und Castelfranco finden (vgl. Verci, Notizie intorno alla vita e alle opere de' Pittori, Scultori e Intagliatori della città di Bassano, Venezia 1775; Memorie Trevigiane, Venezia 1803; dort auch einige andere Künstler genannt) ringt durch Berninesk es die Antike sich lebendig durch. Anfang des 18. Jhhs. findet man Pietro Baratta, der zusammen mit Bonazza und Antonio Tarsia 1708 das Grabmal des Dogen Bertucci Valier, Silvester Valier und der Elisabetta Querini-Valier zusammenstellt. Wenn ich dieses unerfreuliche Stück als Beispiel erwähne, so geschieht es einzig, um den Forscher zu entschuldigen, der diesen Ergebnissen einer durch und durch unplastischen Gesinnung kein größeres Interesse entgegenbringt. Torretti gab wenigstens im Hochaltar der Gesuiti den Versuch eines interessanten Beleuchtungseffekts. Über seine Arbeiten in Udine vgl. Tietze, Zeitschrift für bild. Kunst 1918. Die leidlichsten Erzeugnisse venezianischer Skulptur sind kleine Terrakottaarbeiten (Abb. 287).

**Neuere Literatur:** Weibel, Jesuitismus und Barockskulptur in Rom, Straßburg 1909. — Konrad Escher, Barock und Klassizismus, Leipzig 1910. — Lentini & Basilé, Serpotta, Torino 1911. — Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915. — M. Guidi, Le fontane barocche die Roma, Zürich 1917. — Vergl. die Quellenangaben im letzten Teil des Textes.

# IX. Spanische Bildhauer des 17. Jahrhunderts.

Zwei gegensätzliche Kunstströmungen herrschen in Valladolid gegen 1600: die italienisch formale Richtung, vertreten durch die Familie Arfe, und eine mit spanischer Intensität nach Ausdruck ringende Richtung, als deren Hauptrepräsentant Juan de Juni erscheint. Beide Richtungen verschmilzt Gregorio Fernández (Hernández), der durch zahlreiche Arbeiten und Ausbildung einer großen Werkstatt nachhaltigsten Einfluß auf die Entwicklung der spanischen Skulptur des Nordens ausübt.

Unverkennbar ist sein Streben, im Formalen ruhiges Maß zu halten und den Bewegungen seiner Skulpturen das Erregte, Zuckende zu nehmen, das Spanischbarocke durch Vornehmheit der italienischen Hochrenaissance zu mildern. Die Konturlinien enthalten sich aller Ausladungen und ein Crucifixus, jetzt im Museum des Colegio de Santa Cruz, ist geradezu architektonisch gebaut in der vertikalen Haltung des Körpers und den fast horizontal gestreckten Armen. Das Relief der Taufe Christi im gleichen Museum erinnert an Arbeiten der Sansovinoschule. Der kniende Christus ist aufgefaßt wie eine Madonna stiller Verkündigungsbilder. Stets hat man die naturalistische Einstellung des Künstlers betont. Versteht man hierunter anatomische Durcharbeitung des menschlichen Körpers, so steht Fernández weit hinter mittelmäßigen Talenten der Michelangeloschule zurück. Er mildert auch hier, glättet die Formen ein und strebt nach schlanken, gerundeten Bildungen. Der tote Körper Christi an den Schoß der klagenden Maria gelehnt (Abb. 289), eine höchst ergreifende Gruppe im Museum von Valladolid, entsagt allen kontrapostischen Schiebungen, die den Körper seinen Funktionen nach interessant machen würden. Das gleitend Lineare wird durch das untergebettete Laken unterstützt. Gewandmassen suchen große, zusammenhängende Schwünge; wenn sie knitterig brechen, bleibt man keinen Augenblick darüber im Zweifel, daß hier ein Formwille diktiert, nicht nur Naturnachahmung angestrebt wird.

Und doch finden wir nun bei Fernández erste Zeichen eines ganz entschlossenen Verismus. Über die Wangen seiner „Schmerzensreichen Jungfrau", der Virgen de las Angustias, ebenfalls im Museum von Valladolid, rinnen Tränen aus Glas; sie ist zwar ruhiger in der Form, doch naturalistischer in den Mitteln gehalten als die ähnliche Darstellung des Juan de Juni in Las Angustias zu Valladolid. Gläserne Augen werden den Holzskulpturen eingesetzt, in der Bemalung tritt an Stelle der Phantastik eines Juan de Juni eine der Wirklichkeit entsprechende Farbgebung: die Körperteile werden naturalistisch bemalt, Gold wird nur noch selten verwandt. Diese Einigung eines sehr bestimmt gerichteten Formgefühls und einer vor Surrogatstoffen nicht zurückschrekkenden Naturimitation ergibt einen Ausdruck, in dem sich hohe Feierlichkeit mit den Erschütterungen des Tatsächlichen verbinden. Darin liegt von nun ab das Ziel der spanischen Skulptur beschlossen. Sie will religiös erheben, zu innigster Gläubigkeit, ja bis an die



288. Nordspanisch. Franziskus. León

Grenzen des Aberglaubens führen und gleichzeitig durch Vorführung der allerstärksten Wirklichkeit bis in tiefste Tiefe erschüttern, fast die Distanzierung des in eigener Sphäre beschlossenen Kunstwerks aufhebend. Der Spanier besitzt das persönlichste Verhältnis zu seinen Heiligen. Erinnern wir uns daran, daß die 1582 gestorbene, 1622 kanonisierte Teresa de Jesus eine spanische Nonne war, daß in ihrer religiösen Mentalität Devotion und glühendster Realismus sich mischten, daß der Jesuitenorden seine festesten Wurzeln in Spanien geschlagen hat. Der spanische Naturalismus kennt die Natur nicht als Selbstzweck, sondern sieht in ihr einen Wirkungsfaktor des Psychischen, durch den die Ekstase hinreißend, das Leiden erschütternd wird. Diesem Ziel wird mit solcher Verbissenheit nachgestrebt, daß der Naturalismus sich in seinen Mitteln übersteigert und zum Verismus wird. Die Skulptur steht fast ausschließlich im Dienst der Kirche, weltliche Szenen, Porträts oder gar mythologisch-antike Darstellungen zählen auch in der spanischen Malerei zu den Seltenheiten und fehlen in den meisten Künstleroeuvres vollständig. Niemals hat die Skulptur so danach gestrebt, sich in die geistigen Vorstellungen der gläubigen Betrachter hineinzufressen, geschnitztes exercitium spirituale zu werden. In diesem Bestreben hat sie die Suggestion bis zum Gespensterhaften getrieben.

Das frühst zu datierende Werk von Fernández ist der Cristo del Pardo in Madrid, 1605 von Philipp III. bei ihm bestellt. 1624 entstand das Retablo von S. Miguel zu Vitoria in Zusammenarbeit mit Cristóbal Velázquez. Das Relief mit der Himmelfahrt Mariae am Retablo der Kathedrale zu Plasencia ist um 1629 geschaffen. In späterer Zeit hat er zahlreiche Gehilfen beschäftigt, die sich seiner typischen Manier so anschlossen, daß die Zuschreibung archivalisch nicht gesicherter Werke auf große Schwierigkeiten stößt — wie übrigens auch bei anderen spanischen Bildhauern des 17. Jhhs. Eine formanalytische Sichtung ist zudem bisher kaum versucht worden. In dem kleinen Museum von Valladolid befindet sich eine ausgezeichnete und ihn genügend charakterisierende Sammlung seiner Werke; außer den genannten bemerkenswert ein Franziskus, fast monochrom, schärfster Kontrast zu der gleichen Skulptur Juan de Junis, eine Kreuzabnahme und eine Theresa, ganz monumental als Standfigur aufgefaßt, aber mit zitternder Erregung bis in die Hände.

Die im Nordwesten Spaniens gegenüber der Malerei starke Bevorzugung der Skulptur, in der das lebensgroße Altarschnitzwerk an Stelle des aus vielen kleinen Reliefs zusammengesetzten Retablo tritt, wie es noch 1592 in italienisierender Art Miguel de Ancheta in S. Maria zu Tafalla geschaffen hatte, läßt zahlreiche Bildhauer ihren Erwerb finden. Das Material ist fast stets Weichholz, das vor der Bemalung bis zur Politur geglättet wird, ehe die Farben aufgetragen werden. Diese Estofadotechnik gibt den Skulpturen manchmal die Erscheinung, als seien sie aus poliertem Gestein zusammengesetzt. Die Bemalung war Aufgabe besonderer Maler. Man findet 1562 einen estofador Francisco de Comontes der Kathedrale von Toledo erwähnt, an den Skulpturen des Fernández erfüllte der nicht unbedeutende Maler Diego Valentin Díaz diese Aufgabe, auch Pacheco, der Schwiegervater des Velázquez, hat Fernández geholfen.

An den Stil des Fernández schließen sich eng an der schon 1622 verstorbene Miguel Elizalde und Juan



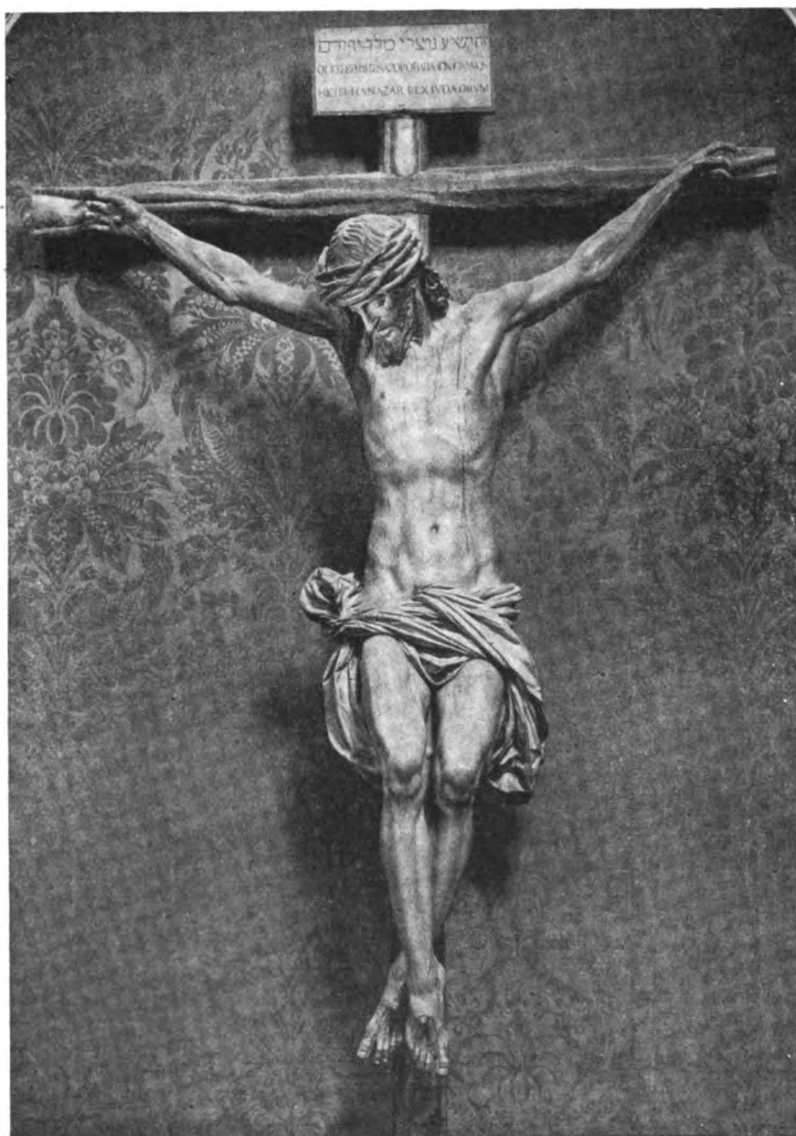
289. Fernández, Pietà. Valladolid (Phot. Laurent)

Francisco Hibarne, die nacheinander die Tochter des Fernández zur Frau hatten. Ferner Juan Alvarez, der Bruder des Fernández und der schon genannte Cristóbal Velázquez, von dem in Las Angustias zu Valladolid der Retablo mit dem Holzrelief der Verkündigung gearbeitet wurde, bei dem man zunächst an Pompeo Leoni dachte. In der Faltengebung leben kleine Erinnerungen an Juan de Juni nach, also auch hier ein Zusammenschmelzen beider Richtungen deutlich nachweisbar. Ebenso gehört der Meister des Franziskus im Museum von León, dessen Körperteile sorgfältig gemalt sind, dessen Gewandung aus Stoff besteht, diesem Kreise an (Abb. 288, Detail).

Der Fernández-Stil wird durch Manuel Pereyra, einen gebürtigen Portugiesen, nach Madrid überführt. Er soll sich in Italien gebildet haben, müßte dort dann in den zwanziger Jahren des 17. Jhhs. gewesen sein. Von jener wachsenden Erregung des römischen Barocks ist in seinen Skulpturen nichts zu spüren, alles weist darauf hin, daß er in Valladolid seine entscheidenden Eindrücke empfangen hat. Die von ihm gearbeiteten Heiligenstatuen sind monumental in der Form und von jener ernsten Tiefe der Empfindung, die geistige Konzentration in stillen Klosterzellen hervorbringt. Die Statue des S. Felipe im gleichnamigen Kloster von Valladolid 1646 ist sein erstdatiertes Werk. Zwei Darstellungen des Bruno, eine über dem Portal der Cartuja El Paular bei La Granja, eine andere in der Kapelle des Heiligen in der Cartuja de Miraflores bei Burgos bildet jenen ganz in sich versenkten Typ des Karthäusermönches aus, den später Houdon für seine Statue in S. M. degli Angeli zu Rom übernimmt. Dieser ist unendlich bewundert, die zu seiner Zeit von Königen gewerteten Skulpturen Pereyras kennen wenige. Sein Schüler Manuel Delgado bildet in Madrid diesen Stil weiter. Andere Bildhauer der Schule sind in der zweiten Hälfte des 17. Jhhs. Alonso de los Rios und dessen Schüler Juan de Villanueva, der bereits in die erste Hälfte des 18. Jhhs. übergreift. Mit ihm beginnt der klassizierende Umschwung gegenüber dem um 1700 einsetzenden, auf üppig dekorativer Grundlage entwickelten Churriguerismus. In der Skulptur des Nordens manifestiert sich dieser Churriguerismus am stärksten in einem 1707 datierten Werk des Juan Alonso Villabrille im Museum von Valladolid, dem abgeschlagenen Haupt Johannes des Täufers mit klagendem Sterbeblick. Villanueva endlich ist der treibende Geist der 1751 gegründeten Königlichen Akademie von S. Fernando. Seine Söhne sind als Architekten führende Klassizisten Spaniens.

Was Fernández für den Norden, ist Juan Martínez Montañés für den Süden. Wie jenen in Valladolid, kann man diesen genügend, wenn auch keineswegs vollständig, in Sevilla kennen lernen. Hier im Süden scheint jener italienische Einschlag fast aufgezehrt, der trotz aller Eigenart in den Werken des Nordens immer wieder durchscheint, wenn es auch nicht richtig wäre, Beziehungen des Südens zur italienischen Kunst zu bestreiten. Montañéz hat antiken Skulpturen reges Interesse entgegengebracht, sein Kruzifix in der Sacristia de los Cálices der Kathedrale von Sevilla (Abb. 290), ehemals in der Cartuja der Vorstadt Triana, übernimmt den Typ Giovannis da Bologna. Aber Durcharbeitung und vor allem Auffassung sind andere. Mit den Vorbehalten eines Stilempfindens, das ähnlich wie bei Fernández großgliedrige Formzusammenhänge sucht, geht er der Natur nach, nicht weil ihn ihre Wiedergabe an sich interessiert oder er verborgene Schönheiten in ihr zu entdecken hofft. Sie bietet aber stärkste Möglichkeit, in dramatisch-aktiver Form psychische Intensitäten zum Ausdruck zu bringen, die allerdings ausschließlich in einer einzigen geistigen Sphäre liegen. Montañés hat Porträtstatuen wie die des Guzmán el Bueno und dessen Frau in der Kirche von Santiponce geschaffen, aber ihr Ausdruck unterscheidet sich in nichts von dem der Figuren des Hochaltars in gleicher Kirche. Es ist jene religiöse Konzentration, die tief in spanischer Empfindungsweise verankert schwärmerische Reaktion gegen ein allzuleidenschaftliches Sinnenleben ist. Die Mentalität drängt über die realistischen Eindrücke hinaus zu einem Geistigen, das unter dem Einfluß des Jesuitismus auf religiösem Gebiet gesucht wird. Man spinnt leicht dem Gedanken nach, welche geistigen Kräfte sich entfaltet hätten, wäre diese Zucht nicht gewesen; man soll daneben nicht vergessen, welche Kraft dieses Geistige gewinnen mußte, indem es alles andere aufzehrte. Die spanische Skulptur dieser Zeit ist von einer Einseitigkeit wie in keinem anderen Land, sie kennt nicht Schönheit und Lächeln, das Jubeln ist ebenso erstickt wie das Erotische. Sie kennt nur inbrünstige Kontemplation in den Schichten des Religiösen, eine Aktivität, die ausschließlich diesen Schichten entspringt und wieder auf sie abzielt — und in dieser Einseitigkeit beruht ihre unverkennbar starke Wirkung. Ein heiliger Bruno aus der Werkstatt des Montañés (Abb. 292), sein Dominicus (Abb. 291), beide im Museo provincial zu Sevilla, die Heiligen Franziskus Borgia und Ignatius in der Universitätskirche ebendort, der sitzende Bruno in der Catedral nueva in Cádiz sind von so starker, in den Köpfen konzentrierter Spannung des Geistigen, daß man glaubt, solche Fanatiker müßten Berge versetzen können. Die physische Aktion dagegen reicht nicht weiter als bis zum vorgehaltenen Kruzifix oder Totenschädel, kreist im gestreckten Arm zurück. Spanische Skulptur ist nicht dramatisch im Sinn des italienischen Barock, für sie besteht daher auch nicht das Problem des Raumes.

In diesen sich balanzierenden inneren Gegensätzen liegt vielleicht die Auflösung des künstlerischen Rätsels dieser Skulpturen: formal schlicht und ohne die Komplizierungen des italienischen Barockstils, naturalistisch, wenn auch ohne die Kraßheiten eines Fernández, bis zur täuschenden Nachahmung des Vorbildes und damit die ideale Sphäre des Kunstwerks gefährdend, besitzen sie eine vollendete Abgeschlossenheit des Geistigen in sich, die trotz alles Ergreifenden von dem Betrachter sich distanziert und das Kunstwerk als eigene Welt erscheinen läßt. Gewiß ist der Schritt bis zur angekleideten Wachspuppe ganz klein, auch Montañés hat für die Pasos des Charfreitags Figuren gearbeitet, an denen nur Kopf und Hände geschnitzt sind und für die in ritueller Farbgebung und Zuschnitt das Gewand aus Stoff gemacht wurde. Aber die grandiose Einseitigkeit spanischen Geistes hat auch diese Gefahren überwunden, weil die veristischen Zugeständnisse nicht von einem Geist veristischer Freiheit und Vielseitigkeit begleitet sind, weil sie dienen müssen, weil über der Form der Inhalt steht. In den Bemalungen seiner Figuren,



290. Montañés, Crucifixus. Sevilla (Phot. Anderson)

die hauptsächlich von Pacheco und Jacinto Solo ausgeführt werden, spielt Gold wieder eine größere Rolle als bei Fernández. Der mystische Wert desselben wird genutzt: Unbefleckte Empfängnis der Maria am Coro der Kathedrale von Sevilla (Abb. 294).

Montañés, Schüler des Cordovaner Schnitzers Pablo de Rojas und sichtlich unter dem Eindruck Torrigianos (Abb. 97) stehend, ist ein wenig jünger als Fernández, ein wenig älter als Velázquez, der ihn porträtiert hat. Sein frühestes Werk der Christus in der Kathedrale von Granada 1607. Drei Jahre später entstehen die Figuren in der Universitätskirche zu Sevilla, ehemals Jesuitenkirche; Ignatius von Loyola hier noch nicht als Heiliger aufgefaßt, da er erst 1622 kanonisiert wird. Die Figur ist durchbebt von zelotischen Erschütterungen, die benachbarte des Franziskus Borgia geistig gefaßter. Der figuren- und reliefreiche Retablo in Santiponce, sein bewundertstes Werk, zeigt ihn 1610—12 auf der Höhe des Könnens. 1614 ist der Christus der Kathedrale



291. Montañés, S. Dominicus. Sevilla



292. Montañés, S. Bruno. Sevilla

(Abb. 290), 1620 der Bruno (Abb. 292), 1627 der Dominikus (Abb. 291) des Sevillaner Museums gearbeitet, 1623 die von Montañés selbst hochgewertete Christusstatue in S. Salvador. Späte Arbeiten von 1639 sind die vier Reliefs und die Lorenzstatue am Retablo mayor in S. Lorenzo. Im Jahre 1617 wurde das Edikt der Unbefleckten Empfängnis verkündigt, die entsprechenden Statuen in der Kathedrale und der Universitätskirche sind nach dieser Zeit gearbeitet und haben ihren Eindruck auch auf Murillo nicht verfehlt. Die Immaculata wird von nun an ein Hauptthema der spanischen Kunst, weil sie am feierlichsten einen ganz im Geistigen beschlossenen Vorgang zur Darstellung bringt.

Montañés hat eine große Anzahl Schüler. Sie verstärken die veristischen Züge. Echte, gipsgetränkte Gewänder werden häufiger, Glasaugen und sogar wirkliche Haare erscheinen, die Empfindungsskala steigert sich, wird leidenschaftlicher. Ebenso kommt in das Formale eine Erregung, die die spanische Skulptur wie im Norden so auch im Süden einem zweiten Barock entgegenführen.

Alonso Martínez, Architekt und Bildhauer der Kathedrale von Sevilla, will in seiner Immaculata der Kathedrale (Abb. 293) ganz Montañés sein, wirkt aber lieblicher, heiterer. Die Jungfrau scheint einen gütigen Blick dem Betenden zuzuwerfen. Er dürfte auch der Meister des jugendlichen Johannes im Museum sein, der auf das Lämmchen weisend seiner Gemeinde zuspricht. Solis el Licenciado ist glühender, erregter. Von ihm die vier Kardinaltugenden, die 1617—18 für zwei Altäre von S. M. de la Cuevas geschnitzt, jetzt im Sevillaner Museum sich befinden. Die Gerechtigkeit (Abb. 295), die einst eine Wage in der Rechten hielt und im Verband mit den



293. Martínez, Immaculata. Sevilla



294. Montañés, Immaculata. Sevilla

anderen drei Statuen nicht anders betitelt werden kann, klagt und scheint mit einem Tuch Tränen zu trocknen, — gewiß, in Spanien war eine solche Auffassung nicht ganz am unrechten Platz! Der Hinweis, wie nahe sich diese Darstellung mit den Evangelisten Kerns (Abb. 192) berührt, mag nicht mißverstanden werden. Noch erregter einige der Künstlerfamilie Gixon zugewiesene Werke, wie der Cristo de la Expiración in S. Ana zu Triana.

Pedro Roldán, der aus dem Atelier des Montañés hervorgeht, sucht die Beziehungen zur Malerei in seinem lebensgroßen Relief der Grablegung in der Kirche des Hospital de la Caridad um 1670 noch enger zu knüpfen, er gibt ein Gemälde mit Relief. Die Bemalung, an der Murillo Anteil hat, spielt hier die führende Rolle. Die Schönheit seiner Komposition wird gelobt, ein Italiener dieser Zeit hätte in ihr einen Archaismus gefunden, der sich mit zufälliger Zusammenstellung einer realistisch aufgefaßten Szene begnügt. Von Kraßheiten hält sich Pedro Roldán zurück, seine Köpfe haben manchmal den Ausdruck feierlicher Schönheit, der von spanischer Skulptur nicht häufig erreicht wird. Dies gilt noch mehr für Arbeiten seiner Tochter Luisa Roldán, einer geschätzten Bildhauerin. Das weibliche Temperament neigt mehr zu einer Lieblichkeit, die Schwächlichkeit nicht immer vermeidet. Statt Holz hat sie mit Vorliebe gebrannten Ton für ihre Arbeiten verwendet, so für die Señora de las Angustias der Kathedrale von Cádiz, eine Maria mit dem an ihren Schoß gelehnten Christus, dessen Nägelmale an den Händen zwei Engelchen betrauern. Nach ihrer Heirat mit Luis de Arcos ging sie nach Madrid, wo sie für Karl II. die im Escorial befindliche Michaelgruppe 1695 schuf (Abb. 296). Sie brachte ihr den Titel einer Kammerbildhauerin ein. In der Lockerkeit des Aufbaues macht sich der nahende Churriguerrismus geltend. Erst mit Marcelino Roldán ist die Künstlerfamilie der Roldán 1776 ausgestorben.

Pedro Duque Cornejo, Schüler des Pedro Roldán, der im Sagrario der Cartuja El Paular und der N. Señora de las Angustias Statuen der Jungfrau, Christi und der zwölf Apostel um 1715 arbeitete, Narziso



295. Solis, Justitia. Sevilla (Phot. Laurent)

Tomé sind Hauptvertreter dieses phantastisch ausschweifenden Dekorationsstils, der in gleicher Weise über den Süden wie Norden kommt. Von Tomé das signierte 1731—32 entstandene Trasparente über dem Grabmal des Diego de Astorga in der Kathedrale von Toledo, das in sichtlicher Anlehnung an Berninis Kathedra entworfen von oben besonderes Licht empfängt. Dieses sicher geistvolle Produkt des Churriguerrismus wurde von seinen Zeitgenossen als außerordentlich bestaunt.

Ohne in einem Schülerverhältnis zu Montañés zu stehen, hat sich Alonso Cano ihm doch so angeschlossen, daß ein scharf formulierbarer Unterschied in seinen Frühwerken nicht besteht. Cano ist Architekt, Maler und Bildhauer in einer Person; er besitzt eine Adaptionsfähigkeit, die ihm rasches Arbeiten erleichtert. Doch läßt Cano die Kraft innerlicher Konzentration vermissen, die man bei Montañés bewundert. An diesem Urteil ändern auch der visionär-asketische Ausdruck seines Franziskus, die Furchtbarkeit seines Johanneshauptes in S. Juan de Dios zu Granada nichts. Sein Bruno in der Cartuja von Granada (Abb. 297), als dessen Autor auch Mora genannt wird, ist ins Süß-Schwärmerische abgebogen, seine Madonna ist nur liebliche zarte Erscheinung, sie herzt ihr Kind. Erinnerungen an Murillo stellen sich ein. Ihnen gegenüber hofft man zum erstenmal, daß diese Kreise des Religiösen sich nicht nur jenseits des Reinmenschlichen ziehen, sondern daß auch der Gläubige in ihnen einmal als Gast weilen kann. Etwas von der Vergemeinschaftung von Kunst und Leben, die den italienischen Barock bestimmt, wacht bei Cano auf. Seine Skulpturen werden das Herz des Reisenden zuerst gewinnen, weil die Skala ihres Ausdrucks gedehnter ist, nicht die unerbittliche Strenge der Einseitigkeit herrscht.

Formal spürt man den Maler, der sich durch die Form des Blocks nicht gebunden fühlt und gewohnt ist, seine Draperien über die Leinwand zu verteilen. Er gibt tiefe Unterschneidungen, die Gewandenden flattern aus — also auch hier ein Besitzergreifen von Zonen, die um das Kunstwerk liegen und damit eine weitere Verbindung mit der Umwelt. Er hat, was zu den Ausnahmen gehört, seine Figuren selbst polychromiert, ohne Mystik, bei allem Verismus ohne Kraßheiten, in einer außerordentlich feinen und vornehmen Farbenwahl. Mit Cano erreicht die polychrome Skulptur Spaniens ihre klassische Höhe. Ein Vergleich mit seinen Gemälden wäre interessant und würde stilistisch höchst wertvolle Unterschiede für Auffassung und Behandlung klarlegen.

Geboren als Sohn eines Bildschnitzers kam Alonso Cano jung nach Sevilla. Den vom Vater Miguel Cano 1628 begonnenen Retablo mayor der Kirche von Lebrija, einem Städtchen südlich Sevillas, vollendete er nach dessen Tode bis 1636. Dann findet man ihn in Madrid in der Umgebung seines Freundes Velázquez. Im Verdacht



296. Louisa Roldán, S. Michael. Escorial



297. Alonso Cano, S. Bruno. Granada

des Gattinnenmordes stehend flieht er von dort 1644, kehrt zwar verschiedentlich zurück, findet aber dauernden Aufenthalt in seiner Geburtsstadt Granada, wo er in enge Beziehung zum Kapitel der Kathedrale tritt. Dort sind seine Hauptwerke, doch ist unter der großen Zahl der ihm zugewiesenen Skulpturen viel Schulgut. In der Kathedrale von ihm zwei Darstellungen der Immaculata, eine Anna Selbdritt, die Kolossalbüsten von Adam und Eva an der Cap. mayor, in der Cap. N. S. del Carmen die Köpfe Paulus und Johannes des Täufers. In S. Ana und S. Paula stille feierliche Madonnen, die Virgen de la Soledad, deren Schmerz feierlicher Stille gewichen scheint. Verschiedene Werke, von den Franzosen geraubt, befinden sich in französischen Sammlungen, so der berühmte Franziskus der Sammlung Odiot in Paris, den Canos Schüler Pedro de Mena nachahmte.

Treue Nachahmer des Canostils bei Unterstreichung jenes weiblich-empfindsamen Zuges in der Auffassung sind die beiden Schüler des Meisters José de Mora und Pedro de Mena. Sie haben in seinem Atelier unter seinen Augen gearbeitet, er hat teilweise ihre Werke eigenhändig korrigiert und sehr häufig durch Vorbilder und Skizzen inspiriert. Mora ist der schwächere von beiden, seine Modellierung ist oft weichlich gleitend, doch dadurch geeignet, das Empfindsame nicht allein im Gesicht, auch im Körper durchklingen zu lassen. Etwas von femininen Reizen spricht auch aus den Darstellungen seiner heiligen Männer, und manchmal glaubt man, hinter dem religiösen Feuer noch ein anderes glimmen zu sehen. Bedeutender und einflußreicher durch große Arbeiten, sehr geehrt und bis nach Italien bekannt ist Pedro de Mena. Der Regent Don Juan de Austria berief ihn an seinen Hof, ein italienischer Doria bestellte eine Kreuzigung

bei ihm. Sein frühes und wohl bestes Hauptwerk sind die 40 Heiligenstatuen in der Kathedrale von Málaga, ausgeführt 1658—62. Sie sind aus Zedernholz und unbemalt. Man merkt vor ihnen, welcher vielfachen Variationen die auf den ersten Blick so einseitige religiöse Ausdruckskunst fähig war. Was italienischer Barock in solchen Serien zu geben vermochte, erschöpft sich schließlich in formalen Bewegungen. Hier ist alles auf geistiges Individualisieren eingestellt, dem die Bewegung nachzugehen sucht. In dem 1663 entstandenen Franziskus der Kathedrale von Toledo folgt er dem von Cano aufgestellten Typ getreulich; was dort aber noch innerer Brand eines asketischen Leibes war, wird hier visionäre Schwärmerei mit einem Anflug weiblicher Hysterie. Das ist nicht mehr der Heilige der Fioritti, sondern ein spanischer Verzückter, erblaßt in den Kerkerwänden seines Klosters. In späteren Werken hat Mena nicht immer rasche handwerkliche Manier vermieden.

Als letzten Vertreter der Canoschule, in der sich die Einflüsse des Montañés ausleben, bewundert Acisclo Antonio Palomino in seinem Museo pictorico seinen Zeitgenossen José Risueño. Mit ihm verschwindet die tiefe Innerlichkeit der spanischen Kunst. Französische Künstler, die zahlreich einwandern, unter ihnen der Girardon-Coyzevoxschüler René Frémin, der 1721—38 als spanischer Hofbildhauer der Ausschmückung von La Granja vorstand, gewinnen Einfluß. Auch die spanische Skulptur beginnt zu klassizieren, nur wenige, wie Zarcillo (S. 382), halten im Dienst der Kirche alte Traditionen aufrecht, wie denn in der spanischen Malerei nach einem Anton Raphael Mengs noch ein Francisco Goya arbeitet.

In der Geschichte der Barockskulptur nimmt Spanien eine Sonderstellung ein. Hier interessieren kaum die vom italienischen Barock aufgeworfenen Formprobleme. Spricht man überhaupt von Formproblemen, so sind sie, bedingt durch die Polychromie der Skulptur, wesentlich andere als in Italien, bedingt durch die spanische Mentalität, wesentlich andere als die der polychromen Skulptur in den germanischen Ländern. Die Aufgaben der Skulptur sind fast ausschließlich kirchlicher Art, jedoch nicht repräsentativ oder gar jubilierend, sondern erfüllt von tiefster Devotion und einem Ernst, die in der sozialen Gliederung des Landes ihr Widerspiel finden. Nur insofern Barock eine Ausdruckskunst ist, die Empfindungen an die Oberfläche treibt, die die Welt des Seins der Welt der Gefühle dienstbar machen möchte, berührt sich auch spanische Barockskulptur mit italienischer. Aber ihre Gefühlswelt ist ebenso stark wie einseitig. So steht sie einsam und in sich gekehrt in dem rauschendsten Aufzug einer Gesamtheit, den je die Welt erlebt hat.

**Neuere Literatur:** Gomez, Historia de la escultura en España, Madrid 1885. — Haendcke, Studien zur Geschichte der spanischen Plastik, Straßburg 1900. — Marcel Dieulafoy, La statuaire polychrome en Espagne, Paris 1908. — Lafond, La sculpture espagnole, Paris 1909. — Barrón, Catálogo de la Escultura (Lacoste), Madrid 1910. — Albert F. Calvert, Sculpture in Spain, London-New York 1912. — Marcel Dieulafoy, Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal (Übers. von Hildegard Brinckmann-Mathée), Stuttgart 1913.

# X. Die niederländische Barockskulptur.

## DIE VLAMEN.

François Duquesnoy in Rom (S. 257) war der Bote des werdenden vlämischen Barocks für Italien. Gleichzeitig mit Italien, teilweise in entscheidenden Formproblemen sogar früher, wie die Einwanderung anregender niederländischer Bildhauer beweist, sind in den vlämischen Landen aus Vorbereitungen endgültige Schlüsse gezogen worden, die den Hochbarock entstehen ließen und einen Monumentalstil von allgemein entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung fundierten. Der Führer in Belgien wird ein Maler: Rubens.

Diese Ausrichtung nach der Malerei, die in Italien mehr ephemerer Natur ist, wird das eine Charakteristikum der vlämischen Skulptur. Es gibt Bildhauer, wie Luc Faidherbe, die Rubenssche Bilder und Skizzen peinlich genau in Marmor oder Elfenbein übertragen haben, wobei man Bevorzugung des frühen, plastisch gerichteten Stils des Malers beobachten kann. Andererseits bleibt, den Traditionen der niederländischen Manieristen folgend, die italienische Kunst vorbildlich, und nicht nur die barocke eines Bernini. Der Frühbarock eines Ammanati, ja die klassischen Werke des 16. Jhhs. (Kap. IV) und selbstverständlich Michelangelos Schöpfungen behalten in den Augen niederländischer Bildhauer ihren Wert, man scheut sich nicht vor direkten Entlehnungen. Einflüsse der höfischen französischen Kunst dagegen sind kaum zu konstatieren. So schmerzlich es dem in jüngster Zeit peinlich deutlich hervorgetretenen Selbstgefühl französischer Forscher sein muß: die französische Skulptur wird bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus genährt von der vlämischen Kunst, und dieser starke Einfluß ändert sich gegen Ausgang des Jahrhunderts nicht, sondern wechselt nur sein Objekt, auf die Malerei übergreifend.

Selten treten so deutlich wie hier unlösbare Zusammenhänge hervor, selten ist es, wie dem Monumentalstil des Barocks gegenüber, so verlockend, in großen Linien die europäische Entwicklung einheitlich zu zeichnen, statt sich mit detaillierendem Konterfei eines Ausschnittes zu begnügen. Wenn ich hiermit die Anlage meines Buches rechtfertigen möchte, die nicht Land für Land geschlossen gibt, sondern eine scheinbar bunte, in sich jedoch gesetzlich bedingte Kette ordnet, so ist dies gleichzeitig entschuldigende Erklärung für manche Einschränkungen aus dem Gesichtswinkel der Spezialforschung, über die ich mir selbst durchaus im klaren bin. Allerdings sind diese Einschränkungen häufiger freiwillige, als man vielleicht anzunehmen gewillt ist. Mich leitet einzig der Wunsch, den Blick auf die bis heute niemals gewürdigte Gesamterscheinung einzustellen, gleichsam den Organismus des Planes dieser gewaltigen Anlage vorzuführen, Ausführung einzelner Teile der Liebe und tätigen Hingabe anderer überlassend.

Urbain Taillebert, der 1598 das zerstörte Chorgestühl von S. Martin in Ypern arbeitet, scheint in der in gleicher Kirche befindlichen Grabmalsstatue des Antoine de Haynin 1626 (Abb. 298), die gleichfalls der Beschießung zum Opfer gefallen sein dürfte, noch ganz in den Traditionen der niederländischen Spätrenaissance befangen. Dennoch: die Falten am Boden fallen schwerer,



298. Taillebert, Grabmal des Antoine de Haynin. Ypern

runden sich mit mehr Masse, der Eindruck des Hauptes ist mächtiger als an Statuen der Renaissance. Die Rahmung zeigt das Motiv der gewundenen Säulen, das in die Malerei durch die raffaelischen Teppiche längst eingeführt, zu gleicher Zeit von Bernini für das Tabernakel in S. Pietro plastisch aufgenommen wird.

Bei François Duquesnoy in Rom wird das Grabmal für den Bischof Antoine Triest († 1657) in S. Bavo zu Gent bestellt (Abb. 299). Er hat für dasselbe nur zwei trauernde Putti am Sockel geschaffen, nach seinem Tode 1643 übernahm die Vollendung am Ort sein Bruder Jérôme Duquesnoy d. J. Jérôme hat längere Zeit in Italien unter seinem Bruder gearbeitet, auch Kleinplastiken nach dessen Modellen gefertigt. Kurze Zeit war er in Spanien. Als er wegen Sodomie, begangen an geweihtem Ort, 1654 hingerichtet wurde, war die Aufstellung des Grabmals gerade beendet. In dem Grabmal zeigt er sich durchaus als Eklektiker. Die Madonna links des Bischofs ist feierlich wie die Susanna seines Bruders (Abb. 265), der Christus rechts ahmt Michelangelos Christus in S. M. sopra Minerva nach, der Bischof selbst folgt der Auffassung Ammanatis am Grabmal von S. Pietro in Montorio (Abb. 96), die Putti gleichen denen in Neapel (Abb. 261). Fast peinlich zu bemerken, wie in den vier Pfeilerstatuen des Paulus, Matthäus, Bartholomäus und Thomas, die er für S. Gudule in Brüssel 1644—46 arbeitet, die Anlehnung an seinen Bruder François weitergetrieben wird, denn Thomas (Abb. 300) ist eine Variation des Andreas in S. Pietro (Abb. 247) und es dürfte nicht schwerfallen, wenn einmal das Kleinskulpturwerk des Bruders gesichtet ist, auch für die anderen Statuen Vorbilder zu finden. Aber gerade darum sind diese Arbeiten entwicklungsgeschichtlich von größter Bedeutung: sie überführen italienische Skulptureindrücke nach dem Norden und weisen ohne Umschweife der vlämischen Barockskulptur ein Ziel. — Sein Grabmal des Gillon Othon und dessen Frau Jacqueline de Lalaing in der Kirche von Trazegnies kenne ich nicht aus eigener Anschauung.



299. Jérôme Duquesnoy, Grabmal Triest. Gent (Phot. Folkwang)

Noch stärker als bei seinem Bruder wirkt der Einfluß Rubens' auf Formauffassung und Ausdruck seiner Skulpturen. Als



300. Jérôme Duquesnoy, Thomas. Brüssel



301. Jean van Milder, Andreas. Brüssel (Phot. Folkwang)

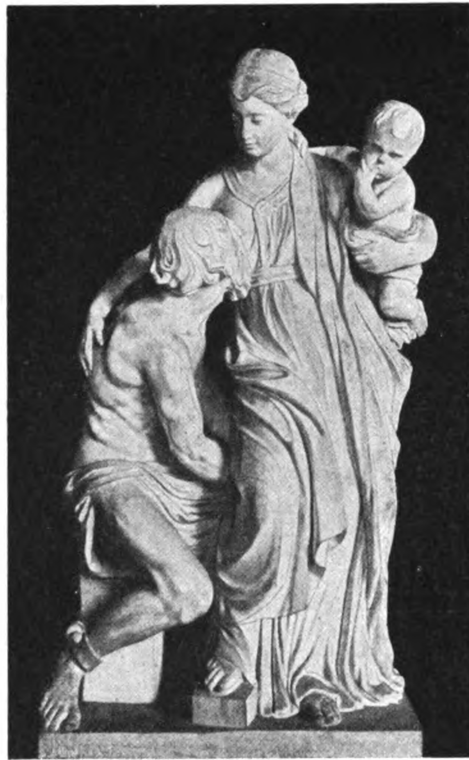


302. Luc Faidherbe, Simeon. Brüssel.

Jérôme Duquesnoy d. J. aus Italien nach den Niederlanden zurückkehrte, war Rubens schon drei Jahre tot, aber die vlämische Kunst hatte aus seinen Händen ihr Schicksal entgegengenommen. Wie in der Malerei war auch sein Einfluß auf Architektur und Skulptur ein unausweichlicher. Schon hatten unter seinem Einfluß in der gleichen S. Gudule Jean van Milder und Tobias de Lelis in den dreißiger Jahren andere Pfeilerstatuen gearbeitet, van Milder Philippus und Andreas (Abb. 301), der in brutal derber Form die Statue in S. Pietro (Abb. 247) spiegelbildlich wiederholt und vielleicht das entstehende Werk in Rom gesehen hat, de Lelis etwas später die vornehmer aufgefaßten Petrus und Johannes den Evangelisten. 1619 ist das Altarwerk in S. Gommaire zu Lierre von van Milder gearbeitet, etwas später in der Kathedrale von Antwerpen die Grabmäler Malderus und Moy, dieses nach einem Entwurf von Rubens. Die Skulptur strebt nach moroser Weichheit der Oberfläche, starke Ausladungen und grundsätzliche Einfrontigkeit sind wie in einem Tafelbild konzipiert, Licht- und Schattenmassen sind flockig über das Steinstück verteilt und tauchen an Stellen auf, wo sie die Form nicht herausarbeiten und unterstreichen, sondern sie zersetzen, so die starken, durch Unterschneidung gewonnenen Schatten am unteren Gewandsaum der Andreasstatue van Milders.

Sind diese Meister einschließlich des Jérôme Duquesnoy Erscheinungen zweiten Ranges, so findet nun auch die vlämische Skulptur ihre Führer in Artus Quellinus (Arnould Quellyn) dem Älteren, dem Haupt der Antwerpener Schule, und in Luc Faidherbe, dem Haupt der Mechelner Schule, der eine italienisierend, der andere treuester Anhänger des Rubens, während in ihren Schülern sich die Unterschiede mehr und mehr verwischen und ich daher auch von einer äußerlichen lokalen Scheidung, wie sie Marchal macht, absehe. Quellinus und Faydherbe sind die beiden Pfeiler, auf denen die vlämische Bildhauerschule steht.

**Artus Quellinus d. Ä. hat in Italien noch François Duquesnoy kennengelernt, ebenso aber auch den reifenden Bernini. Er setzt sich 1640 in Antwerpen fest. Die Kathedrale, S. Jacob, die alte Jesuitenkirche, das**



303. Artus Quellinus d. Ä.,
Caritas Romana. Antwerpen



304. Artus Quellinus d. Ä.,
Atlasstudie. Amsterdam*

Koninglijk Museum, das Musée Plantin-Moretus bewahren zahlreiche Werke seiner Hand. Er hat, wie am Gestühl von S. Jacob, mit Artus Quellinus dem Jüngeren zusammengearbeitet, ihr Werk geht ineinander über. Mir ist es leider nicht möglich, meine vor einem Jahrzehnt gemachten Notizen nachzuprüfen, ich möchte mich daher bei der Analyse seines Stils an die mir gut vertrauten Skulpturen halten, die er seit 1650 für das zwei Jahre vorher begonnene Amsterdamer Rathaus unter Mitwirkung von Simon Bosboom, Albert Vinkenbrinck, Rombout Verhulst ausgeführt hat: die Skulpturen der sog. Vierschar, einer Halle im Untergeschoß, in der Recht gesprochen wurde, Dekorationen der Säle, die Giebelfüllungen und Giebelfiguren, unter diesen der die Weltkugel tragende Atlas (Abb. 304 nach dem Modell; Höhe 0,77 m). Die Tonmodelle zu diesen Skulpturen befinden sich, soweit sie erhalten, im Amsterdamer Rathaus (Koningl. Palais) und im Rijksmuseum (Abb. 304—306). Ebendort noch eine Anzahl Werke aus des Meisters bester Zeit.

Die Formensprache ist voll und quellend. Das Fleisch blüht unter dem Modellierholz des Artus Quellinus d. Ä. auf wie unter dem Pinsel eines Rubens. Es gibt hier keine Probleme des Psychischen, keine Askese. Es ist der Jubelgesang vlämischer Sinnlichkeit, der sich auch thematisch bemerkbar macht. Die Caritas Romana (Abb. 303), das römische Beispiel rührender Tochterliebe, die ihre Brust dem im Gefängnis schmachtenden Vater bietet, wird strömende Lust, die im Arm den unwilligen Säugling herzt und gleichzeitig volle Schönheit reifer Jugend dem Alter schenkt. Die trauernden, schamvollen Mädchen der Vierschar sind üppige Weiber einer holländischen Kirmes, deren Gewand weit niedergleitet, um lockende Teile ihres Körpers zu enthüllen (Abb. 306; Höhe 0,88 m). In dem allegorischen Relief, das Amsterdam als thronende Beherrscherin der Meere darstellt, rauschen durcheinander Najaden, Tritonen, Putti, die wie blonde Satyrkinder den Bacchanalen eines Rubens entsprungen sind (Abb. 305; Teilstück,



305. Artus Quellinus d. Ä., Modellstudie. Amsterdam*



306. Artus Quellinus d. Ä., Karyatidenstudie. Amsterdam*

Höhe 0,77 m). Das Porträt des Amsterdamer Bürgermeisters im Ovalrelief (Abb. 307; Höhe 0,54 m) aus Marmor, signiert „Cornelius de Graeff Consul Amsteldam 1660. Ad vivum sculp. A. Quellien" gibt jenen frischen tüchtigen Männertyp, aus dem Wohlgefallen an gesichertem Dasein spricht, wie ihn Rubens gefunden hatte. In der ebenfalls im Rijksmuseum befindlichen Büste aus Marmor (Abb. 308; Höhe 0,75 m), signiert „Ant. De Graeff Cos. Amst. A. Quellino F. 1661", spricht mehr repräsentatives Wesen im Sinn Berninis. Oldenburg (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1919) hat nachgewiesen, daß ein Terrakottabozzetto Simson und Delila im Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 310; H. 0,38 m) nach einem Bilde Rubens' konzipiert wurde, das verschollen, aber im Stich von Matham bekannt ist. Der Terrakottabozzetto einer Caritas Romana im Rijksmuseum folgt ebenso einem Rubensbild.

Dem Rubenskreise gehört auch jener Bildhauer an, der die im Skulpturensaal des Rijksmuseums in Amsterdam stehende überlebensgroße Sandsteinfigur eines nackten, vom Wahnsinn aufgewühlten Weibes, der sog. Dolheyt oder Razernij (Abb. 309; Höhe mit Sockel 2,95 m, Figur allein 1,62 m) gearbeitet hat, die von den holländischen Nachbarn des Saales so wesentlich absticht. Six, der verdienstvolle holländische Forscher, hat sich bemüht, dieses außerordentliche Stück dem Werk Hendrik de Keysers (S. 176) einzureihen (Jaarsverslag van het kon. oudheidkundig Genootschap 1910). Die Figur hat Anlaß auch zu anderen Diskussionen gegeben und verdient jedenfalls



307. Artus Quellinus d. Ä., Portraitmedaillon des Cornelius de Graeff. Amsterdam



308. Artus Quellinus d. Ä., Anton de Graeff. Amsterdam

besonderes Interesse. Sie stand ursprünglich im Garten des 1615—17 erbauten Irrenhauses zu Amsterdam. Der Katalog des Rijksmuseums meint: entstanden um 1600; Six gibt die Möglichkeit einer Entstehung nach 1621, dem Tode de Keysers also, in einem Schreiben an mich zu. In welchem Jahre die Skulptur im Garten aufgestellt wurde, läßt sich mit Bestimmtheit nicht sagen.

Trotzdem die Arbeit ohne besonderes technisches Raffinement ausgeführt, die Modellierung der Arme flüchtig ist und die Flächenrichtungen fast winklig ohne Übergänge gegeneinander stehen, scheint der Sandstein Fleisch, Blut, Leidenschaft geworden zu sein. Das Füllige des Frauenkörpers besonders in den Bauchpartien, Schenkeln und dem Rücken ist meisterhaft und den im gleichen Saal befindlichen Terrakotten des Artus Quellinus d. Ä. nicht unähnlich. Das schmerzverzerrte Gesicht, die Haltung haben schon Six an den Laokoon denken lassen, dessen Nachbildung damals zur Einrichtung eines Bildhauerateliers notwendig gehörte (Lessing steht also mit seiner Analyse am Ende einer langen Tradition, biegt aber die Auffassung klassizistisch fälschend ab). Man hat bisher übersehen, daß auch diese prächtige Skulptur, deren Reklamation für die holländische Bildhauerschule man holländischen Forschern nicht verdenken wird, dem Rubenskreise entstammt. Rubens hat eingehende Studien nach Irren gemacht und diese für sein jetzt in Wien befindliches Bild „Wunderheilungen durch den heiligen Ignatius“ verwendet, das erst um 1622, dem Jahre der Heiligsprechung, entstanden sein dürfte — der Wiener Galeriekatalog gibt 1620 an — und das ehemals in der Antwerpener Jesuitenkirche hing. In der Mitte des Bildes halten Leute ein schreiendes, wahnsinniges Weib, das sich die Haare rauft und ganz den Gesichtsausdruck unserer Skulptur zeigt. Sich windend vor Schmerz unter den Bissen einer Schlange ein anderes Weib auf dem Bilde der „Ehernen Schlange“ in der Londoner National Gallery, dessen Torso unserer Figur gleicht. Endlich eine hockende weibliche Gestalt, umwunden von den Schlangen des Bösen auf dem Louvrebild der „Regentschaft der Königin“, die in der Art des Hockens, in der Haltung des rechten Armes und der Benutzung eines Gewandstücks zur Deckung des Schoßes mit der Razernij verwandt ist. Ließ schon die allgemeine Auffassung darauf schließen, daß hier ein vorzügliches, ja eines der vorzüglichsten Werke von einem vlämischen Bildhauer des Rubenskreises geschaffen wurde, diese engen Beziehungen sichern unsere Ansicht und scheinen mir auch den terminus ante quem non zu bestimmen. Die ganz weich und mit malerischen Effekten modellierten Häupter am Sockel — Irrsinnige, die aus Luken sehen — sind nicht nur bei de Keyser, sondern in der gesamten holländischen Skulptur unmöglich. Es ist vielleicht kühn, einen Namen zu nennen, aber ich gestehe, daß nach sehr sorgsamen Vergleichen, besonders im Hinblick auf die gedrungenen Hände und Füße, mir ein Name immer wieder auftaucht: A r t u s Q u e l l i n u s d e r Ä l t e r e. Zumindest seiner Werkstatt dürfte die Raserei entstammen.



309. Schule des Artus Quellinus d. Ä., Die Raserei. Amsterdam



310. Artus Quellinus d. Ä., Simson und Delila. Berlin



311. Artus Quellinus d. Ä. - Artus Quellinus d.J., Konsole. Antwerpen (Phot. Quedenfeldt)

Bernini hat ebenfalls die Vorstellungswelt Quellinus' d. Ä. bereichert. Der Triton des Reliefs (Abb. 305), dessen Muschelhorn abgebrochen ist, kopiert den Triton auf Piazza Barberina von 1640. Erst in diesem bacchanalischen Zusammenhang mit den Weibern, umtummelt von den Putti, erlangt der Geselle seine jubelnde Wildheit, Bernini erscheint demgegenüber vorsichtig und zurückhaltend. In dem Raffinement der Oberflächenbehandlung, der Verwendung von Polituren und der Benutzung des Bohrers für das Haar übernimmt er die Berninische Technik. Seine Oberflächenbehandlung, die den Bildhauer ungemein interessieren muß, ist ebenso gewandt wie bei dem Italiener. Im Kopf einer Mohrin (Abb. 311) vom Gestühl in S. Jacob zu Antwerpen, deren Abbildung ich der Liebenswürdigkeit Paul Clemens danke, beweist sich trotz dekorativer Massenarbeit eine prächtige Organisation der Flächengegensätze und zugleich Gewandtheit, diese Gegensätze weich ineinander zu überführen.

Rubens hat der Barockmalerei Lebenssäfte zugeführt, die die romanische Entwicklung des Stils nicht besessen hat — für die Skulptur gilt von Quellinus d. Ä. das gleiche. Über formale Probleme gleitet mit unerhörter Virtuosität die vlämische Skulptur hinweg, die Psychologie eines Quellinus d. Ä. bewegt sich — von einigen heiligen Figuren abgesehen — in heiteren Daseinssphären. Alles strebt einer dekorativen Verarbeitung der mannigfaltigen Eindrücke zu, die auch auf dem Gebiet der Barockskulptur das Letzte sagt, was dieser Stil zu äußern hatte. Erinnern wir uns, daß bereits einmal ein Niederländer, Giovanni da Bologna, alle Bemühungen des Frühbarocks in dieser heiteren glücklichen Art zusammenfaßte.

Rubens hat sein Leben lang eine Vorliebe für Skulpturen gehabt. Von seiner italienischen Reise brachte er Antiken mit, das Schreiben an François Duquesnoy (S. 257) beweist sein Interesse. 1636 trat in sein Antwerpener Atelier der neunzehnjährige Luc Faidherbe aus Mecheln ein, der sich in jünglingshafter Zuneigung dem gealterten Meister anschloß. Wie Glück (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses 1905) nachgewiesen hat, gab ihm Rubens



312. Luc Faidherbe, Grabmal Cruesen. Mecheln
(Phot. Folkwang)



313. Rubens-Schelte a Bolswert, Auferstehung
(Ausschnitt)

Zeichnungen für Elfenbeinarbeiten. Ein Brief des Meisters vom 9. Mai 1640, genau drei Wochen vor seinem Tode an den Jungvermählten geschrieben, bezeugt das menschlich innige Verhältnis nicht ohne fröhlich sinnlichen Barockbeigeschmack:

„Mein Herr! Mit großem Vergnügen habe ich vernommen, daß Ihr am ersten Maitag den Mai in den Garten Eurer Allerliebsten gepflanzt habt. Ich hoffe, daß er willkommen gewesen sei und Euch zur Zeit Früchte tragen werde. Ich, meine Frau und meine beiden Söhne wünschen von ganzen Herzen Euch und Eurer Allerliebsten im Ehestand alles Glück und vollkommene, langdauernde Zufriedenheit. Mit dem Elfenbeinkindchen beeilt Euch nicht allzusehr, da Ihr nun ein Kinderwerk von größerer Wichtigkeit unter den Händen habt. Euer Besuch soll uns jederzeit willkommen sein."

Am 5. April 1640 hat Rubens seinem Schüler Faidherbe ein Zeugnis ausgestellt, das ihn allen Privaten und Behörden empfiehlt und besonders seine Fertigkeit im Elfenbeinschnitzen lobt. Eine Reise nach Italien war 1640 vorgesehen, unterblieb aber infolge der Ehe und wird auch später nicht nachgeholt. Bis zu seinem Lebensende bleibt sein Wohnsitz Mecheln. Seit den sechziger Jahren ist Faidherbe auch als Architekt tätig (vgl. Wackernagel, Baukunst des 17. und 18. Jhhs. in den germanischen Ländern).

Luc Faidherbe ist Angehöriger einer weitverzweigten Künstlerfamilie, die gegen Ausgang des 16. Jhhs. auftaucht und bis in den Anfang des 18. Jhhs. verfolgt werden kann. Seine Werke sind außerordentlich zahlreich, zumal er später eine große Werkstatt unterhielt. Seine frühstdatierte Arbeit 1636 ist der Jakobus minor, eine der Pfeilerstatuen in S. Gudule zu Antwerpen. Man glaubt eine Rubensfigur aus einem Bild heraustreten zu sehen, die Auffassung ist von einer für den Neunzehnjährigen erstaunlichen Reife, erklärlich nur, weil Rubens selbst das Werk überwachte. Noch monumentaler vielleicht der Simeon von 1641 (Abb. 302), doch spürt man auch hier trotz großgefaßter Motive der Gewandung und gewaltiger Muskulatur, daß das Vorbild der Malerei entlehnt ist. Der Meißel streichelt mehr die Oberfläche, als daß er plastische Massen und Gegensätze herausschlägt, die Figuren erscheinen weich wie aus Ton geknetet. Sieht man eine Anzahl Skulpturen von Faidherbe nebeneinander — die Reihe der Pfeilerskulpturen läßt sich ausdehnen auf die gegen 1650 entstandenen Petrus und Jacobus in Notre Dame de la Chapelle in Brüssel, die noch unpräziser in ihrer Modellierung geworden sind —, so ermüdet der gleichmäßige pathetische Ausdruck, von den Gewandmotiven will nichts in der Vorstellung haften und nach erster Bewunderung muß man sich eingestehen, daß der Bildhauer mehr Routinier als Künstler ist. Wenn das Bildhauerwerk gleich bei dem ersten, zum Führer berufenen Mann formal und inhaltlich so unproblematisch bleibt, werden wir auch in seiner Gefolgschaft reiche Produktion, doch keine Tiefe erwarten können.

Faidherbe hat drei Grabmale in Mecheln gearbeitet; 1651 dasjenige des Kanonikus Huens in S. Jans, 1665 das des Erzbischofs Hovius zugleich mit dem Hochaltar in S. Rombout, 1669 das des Erzbischofs André Cruesen (Abb. 312). Dieses ist sein bedeutendstes Werk: vor einer gitterartigen Hintergrundarchitektur kniet der Bischof, links steht Chronos, gegen den Betrachter gewandt, geflügelt mit der Sense, zu dem ein kleiner Flügelputto händeringend fleht; auf der anderen Seite vor dem Bischof erscheint Christus auf einem Wölkchen, der Betrachter bekommt die ungünstige Flankenansicht zu sehen. Diese drei Figuren sind Einzelstücke geblieben, in lockerem geistigen und formalen Zusammenhang. Weder wird die Komposition reliefmäßig gebunden, noch werden die Einzelstücke in ein ideelles künstlerisches Raumverhältnis gebracht. Das Hauptproblem des italienischen Barocks, die Raumverhältnisse der plastischen Gruppe klarzustellen und Beziehungen zum architektonischen Raum zu schaffen, ist hier gänzlich unbeachtet gelassen. Es sind virtuos gearbeitete Einzelstücke, die in zufälligen, äußerlichen Zusammenhang geraten sind. Man vermerkt auch, daß Faidherbe nicht einmal eine persönliche konsequente Stilentwicklung zur Auflockerung der Form hin durchhält, sondern sich wechselnd hierin an seine Vorbilder hält. Es bereitet kaum eine Überraschung, daß die Christusstatue, die über den Erzbischof hinwegsieht, spiegelbildlich einem frühen Rubensbild in der Antwerpener Kathedrale entlehnt ist (Abb. 312, 313 nach dem Stich von Schelte a Bolswert). Andere Werke von Faidherbe in den Kirchen Mechelns. In der von ihm errichteten Notre-Dame d'Hanswyck, vollendet 1678, hat Faidherbe an den Zwickeln der Kuppel zwei Kolossalreliefs geschaffen, die nichts anderes als Fresken in der Übersetzung zum Relief sein wollen. Um sich von der Wirkung zu überzeugen, hat Faidherbe seine Reliefs vorher gern als Grisaillen malen lassen. Die Skulptur will durchaus mit der Malerei wetteifern!

Man darf trotz aller Abhängigkeiten von Rubens und dem sichtlichen Mangel an produktiver Phantasie die Bedeutung Luc Faidherbes für die Entwicklung, besser gesagt für die Normierung der vlämischen Skulptur nicht unterschätzen. Das stark aus seinen Werken sprechende konservative Element ist recht eigentlich schulschaffend, und so wird auch verständlich, daß er sich mit der Absicht einer Akademiegründung nach französischem Muster trug. Eine große Anzahl Schüler wie Nicolas van der Veken, Jean François Boeckstuyns, Langhemans, Jean van Delen haben sich ihm angeschlossen, auch der Stil anderer Bildhauer in der zweiten Hälfte des 17. Jhhs., wie Rombout Pauwels, Pierre d. Ä. und Théodore Verbruggen, weicht nicht wesentlich ab. Allerdings scheint sich der Stil gegen Ausgang des Jahrhunderts zuzuspitzen, die Weichlichkeit Faidherbes verliert sich, und man darf diese plastischere Auffassung, wie sie etwa ein Boeckstuyns an dem Beichtstuhl von Notre-Dame d'Hanswyck in Mecheln, der Kanzel in S. Rombout ebendort erkennen läßt, wohl italienisch-französischen Einflüssen zuschreiben. Die beiden Engel am Beichtstuhl nehmen Berninis Engel in S. Andrea delle Fratte (S. 252) zum Vorbild. Wie schwammig die Modellierung immer noch bleibt, dafür bietet der Vergleich von Michelangelos Madonna in Brügge (Abb. 32) mit der Kopie von Rombout Pauwels für S. Michel in Gent eine treffliche Illustration. Daß das Relief ganz bildmäßig behandelt wird, sowohl in seiner Licht- und Schattenbehandlung wie in der sorgsam genauen naturalistischen Detailausführung, die bei einem Gemälde sich schließlich der Farbgebung unterordnet, in einer Schnitzerei peinlich und kleinlich wirkt, beweist ein Relief von einem der Kirchenvorsteherstühle mit der Darstellung des Johannes auf Patmos (Abb. 314) in S. Jans zu Mecheln von van der Veken. Für eine dornengekrönte Christusstatue in S. Rombout 1688 verwendet der Künstler Polychromie — man wundert sich eigentlich, daß sie sich nicht häufiger einstellt. Der Gruppenbau, wie er mit allegorischen Anspielungen für den Unterbau der Kanzeln verwendet wird, stellt seine Figuren genau so zusammen, wie einst Faydherbe am Grabmal Cruesen; so Henri François Verbruggens Kanzel in S. Gudule in Brüssel, gearbeitet 1699—1702 für S. Michel in Löwen mit der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies, über denen der Tod als Skelett hervorkriecht, während von dem Schalldeckel die Immaculata mit dem Christuskind gütig niederblickt (die Tiere am Aufgang erst 1780 von van der Haeghen hinzugefügt). Diese Kanzel mag als Typ für viele gelten, drei andre solcher Panorama-Kanzeln von Verbrüggen in der Egl. des Grands-Carmes zu Antwerpen, in SS. Pierre et Paul zu Mecheln, in der Kirche von Grimberghen. Eine ideelle Raumsphäre wird nicht ge-

schaffen, der Betrachter ist oft nur durch ein später angebrachtes Geländer verhindert, in die Szenen hineinzutreten, der Raum zwischen den Figuren ist nicht Objekt künstlerischer Formung. Durch solchen krassen Gegensatz wird vielleicht deutlicher, was wir früher ausgeführt haben (S. 220). So überkommt sehr rasch das Gefühl der Übersättigung angesichts dieser Skulpturenwelt: das Sinnlichfrische und Pathetische zugleich wird von ihr für die allgemeine Entwicklung beigesteuert, aber schließlich durch stete Wiederholung stumpf gemacht.

Das wahrhaft lebenspendende Element in der vlämischen Skulptur ist nicht so sehr Faidherbe, wie Artus Quellinus d. Ä. Und in seiner Schule begegnet man auch jetzt noch Erscheinungen, die persönlich und nicht allein kollektiv interessieren. So Ludovikus Willemsens, der in S. Jacob zu Antwerpen 1675 die Kanzel, im Paderborner Dom den jetzt abgebrochenen und in seinen Trümmern im Diözesanmuseum aufbewahrten Hochaltar schuf. Die etwa drei Meter hohen Figuren der vier Kirchenväter, ein Christus und eine Maria regina sind Stücke, die trotz Flüchtigkeit der Ausführung durch Monumentalität ihrer formalen Auffassung fesseln. Die beiden jetzt noch im Dom stehenden Altare rechts und links vom Aufgang stammen aus gleicher Zeit und dürften nach Entwürfen von Willemsens geschaffen sein.



314. van der Veken, Johannes auf Patmos. Mecheln. (Phot. Folkwang)

Schüler von Willemsens ist Pierre Denis Plumier, der sein Spinolagrabmal in N. D. de la Chapelle zu Brüssel in den schlanken, eleganten Formen des Quellinusstils arbeitet, dann aber in der Kanzel der gleichen Kirche sich rückhaltlos dem Panoramastil hingibt: ein Engel bringt dem Propheten Elias in der Wüste Nahrung, eine Anspielung auf die nährenden Worte der Predigt. Die Kanzel selbst als Felsblock stilisiert, das Aufgangsgeländer ein gebrochener Baumstamm, die Rückwand bilden zwei Palmenbäume, deren Kronen sich über Draperien des Schalldeckels breiten. Das Ganze mit naturalistischem Detail überwuchert: die niederländische Gesinnung des 16. Jhhs. mit ihren detaillierenden Freuden bricht unverhohlen wieder durch. Plumier, der jung in London stirbt, ist Lehrer von Laurent Delvaux und Théodore Verhaeghen, die uns in die Mitte des 18. Jhhs. führen. Mit Plumier, Delvaux und Pieter Scheemaeckers d. J. greift der vlämische Barock energisch nach England hinüber: Grabmal des Herzogs von Buckingham in Westminsterabbey zu London neben zahlreichen anderen.

Der begabteste Schüler des älteren Quellinus ist sein Neffe Artus Quellinus der Jüngere, den wir schon in Amsterdam zusammen mit seinem Onkel antrafen. Auch unter Luc Faidherbe hat Quellinus d. J. gearbeitet, lebte dann eine Zeitlang in Rom, Florenz und Turin, um sich endgültig in Antwerpen festzusetzen, und vereinigt in glücklicher Weise die eleganten und manchmal geradezu liebreizenden Formen seines Onkels mit der malerisch lockernden Formengebung des Rubensschülers. Das Kompromiß wird deutlich in der Art, wie er das Relief behandelt (Abb. 315). Der Reliefgrund ist nicht gänzlich aufgegeben, häufig sogar als glatte Fläche bewahrt. Perspektivische Szenen im Grund werden in zartem Relief angedeutet. Auf diesem Grund liegen las Halbreliefs Figuren und Szenerie des Vordergrundes auf, sehr locker und flockig modelliert,



315. Artus Quellinus d. J., Darstellung im Tempel. Antwerpen
(Phot. Hermans)

jedoch mit einem trefflichen Gefühl für Aufbau des Einzelnen und der Gruppe, das durch die linearen Traditionen der alten Quellinusschule erzogen ist. Seine Reliefs sind eigentlich nur Freiskulpturen, die an einen Hintergrund gedrängt sind. Der Ausdruck ist gern auf das Schwärmerisch-Zarte eingestellt. Kommunionbänke als Abschlußschranken der einzelnen Chorkapellen werden oft durchbrochen, à jour gearbeitet, Relief und Freiplastik vereinen sich hier. Die technische Behandlung des Marmors, den er mit Vorliebe auch in Zusammenstellung mit dunklem Hartholz verwendet, ist außerordentlich gewandt.

Die Werke des Artus Quellinus d. J., Reliefs, Schranken, Gestühle, Kanzeln, Grabmale sind in den Kirchen von Antwerpen, Mecheln, Gent, Brügge verstreut. Sein reifstes Werk, der Marmoraltar in der Marienkapelle der Antwerpener Kathedrale, das er 1678—1700 gemeinsam mit Pieter Verbruggen d. Ä., dem Vater des Henri François Verbruggen, gearbeitet hat, wurde in der Franzosenzeit 1794 zerstört, doch 1825 wieder hergestellt. Von Quellinus d. J. sind die vier Reliefs der Marienlegende, Verkündigung, Heimsuchung, Darstellung des Christkindes im Tempel (Abb. 315), Himmelfahrt Mariae, das erste und letzte Relief in schmalem Hochformat, die anderen beiden größer in Querformat. Das Erzähltalent des jüngeren Quellinus ist voll Poesie, man möchte venezianische Einflüsse annehmen. 1666 ist das Grabmal Sparr in der Marienkirche von Berlin entstanden, ein Epitaph, flankiert von Säulen mit dem fast freiplastisch gearbeiteten Relief des betenden Grafen und seines Knappen — diese ein wenig lahme Erfindung macht den Eindruck, als ob die Skizze eines brandenburgischen Hofmalers zu Grunde gelegen hat. Den oberen Abschluß bilden neben dem Wappen eine Athena, die freie Kopie eines antiken Torsos zu sein scheint, und eine andere Schwert tragende Jungfrau. Ihnen zu Füßen vier Gefesselte, in einem erkennt man den Mohren Taccas wieder (Abb. 141), in den anderen ist das Motiv frei variiert. Sein Grabmal des Antwerpener Bischofs Ambrosius Capello († 1676), Sarkophag mit Liegefigur und Epitaph (Abb. 316, 317), wo unter Geschmetter von zwei mit seinem Medaillonbild emporfliegenden Posaunenengeln unten der Tote sich aus den Laken emporrichtet, ist nicht ohne Einfluß auf deutsche Grabmalskulpturen geblieben (Abb. 389).

Dem Kunstkreis der beiden Quellinus gehört auch François van Bossuyt an, der längere Zeit in Italien die Antike und Bernini studiert hat und sich später als Elfenbeinschnitzer in Amsterdam niederließ.

Ein Sohn von Artus Quellinus d. J. ist Thomas Quellinus, für Norddeutschland von Bedeutung, als er um die Jahre 1695—1709 in Lübeck lebte und für dortige Kirchen und die nähere Umgebung eine ganze Anzahl Werke schuf, die der manieriert und handwerksmäßig

verkommenden norddeutschen Küstenskulptur neue Anregungen gegeben haben. Darin beruht seine Bedeutung, als Künstlerpersönlichkeit steht er seinem Vater und Großonkel nicht gleich. Eine Terrakottabüste Thomas Fredenhagens im Lübecker Museum, das Originalmodell für die Büste am 1695—97 entstandenen Altar der Marienkirche, wirkt wohl in ihrer derbhandwerklichen Umgebung auffallend, ist schließlich aber doch mehr gewandt dekorativ als formal und inhaltlich bedeutend. Interessant der Vergleich zwischen Modell und Ausführung in Marmor, man tut einen Blick auf die unproblematische Sicherheit, mit der umfangreiche Werke von den vielbeschäftigten vlämischen Bildhauern ausgeführt werden.

In Lübeck und Umgebung lassen sich Thomas Quellinus zuweisen: vier Wandepitaphe der Marienkirche, nämlich Stiten 1699, Brüning 1705, Dörne 1706, Winckler 1707. Im Dom von Güstrow das Epitaph des Dr. Glück († 1707), in Nüchel bei Plön 1709 das Grabmal Brockdorff, in Heiligenhafen das Grabmal Hartmann. Der Typ ist der gleiche wie das Capello-Epitaph von A. Quellinus d. J.: meist eine wappenartig zugeschnittene Platte aus dunklem Marmor als Hintergrund, im oberen Teil Büste oder Medaillon — manchmal auch nur eine barock umfangreiche Inschrift — gehalten von Putti, Chronos oder einem Gerippe als Freiskulpturen aus weißem Marmor, die nach Möglichkeit trauern. Im unteren Teil als Abschluß eine Kartusche mit Wappen oder Inschrift. Es macht den Eindruck, als habe man bei Thomas Quellinus mit einigen Stichworten bestellen können: „unter Verwendung von vier Eroten", „mit Geripp und außerdem geflügelten Schädeln" — und diese Muster sind dann von dem braven Konservatismus des entzückten Handwerkertums der Küstenländer ein Jahrhundert lang nachgeahmt worden und bevölkern die Kirchen von Bremen bis Königsberg. — Gegen 1710 geht Thomas Quellinus nach Kopenhagen, dort noch eine Reihe von Werken schaffend.

Ein anderer in Deutschland noch im ersten Drittel des 18. Jhhs. tätiger Bildhauer aus der Quellinusschule, der seine Ausbildung in Paris vollendete, ist der begabte Gabriel Grupello (Crepello). 1695 wurde er durch Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz nach Düsseldorf berufen. Die Verbindungen dieses Hofes mit vlämisch-holländischer Kunst sind das ganze 17. Jhh. hindurch sehr enge gewesen. Insbesondere erstarkte dieser Einfluß dadurch, daß zahlreiche Künstler wie Adriaen van der Werff, Rachel Ruysch nicht






316. 317. Artus Quellinus d. J., Grabmal Capello. Antwerpen (Phot. Hermans)



318. Grupello, Badende Galathea
Schwetzingen*

allein in Düsseldorf arbeiteten, sondern auch ihre Auftraggeber bei Ankäufen für die Kunstsammlungen berieten. 1703—11 entsteht auf dem Düsseldorfer Marktplatz die derbe Reiterstatue des Kurfürsten, der Sockel ursprünglich reicher projektiert. Karl Philipp hat dann später eine Anzahl Werke dieses Künstlers von Düsseldorf nach Mannheim und Schwetzingen bringen lassen, so die für die Gedankenwelt dieser Zeit charakteristische „Pyramide“ auf dem Mannheimer Paradeplatz (Unterbau neu), die mit einem Gewühl allegorischer Figuren den glücklich überstandenen spanischen Erbfolgekrieg feiert.

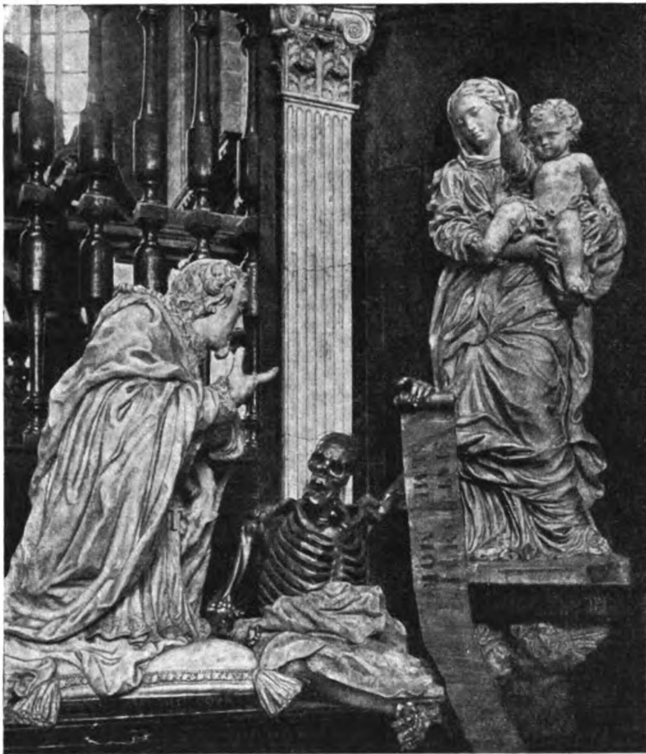
Die Figuren ordnen sich in drei Geschossen um den vierseitigen Kern. Zu unterst sind dargestellt die Naturkräfte und die Statuen der vier weltlichen Kardinaltugenden, dann folgen Feldherren und Kriegstrophäen, hoch oben ringt sich aus dem Gewirr menschlicher Leidenschaften der Sieg der von der Zeit enthüllten Wahrheit empor. Eine Gruppe im höfischen Geschmack einer Zeit, die ganz gleiche Aufgaben ihren Opernaufführungen stellte! Formal und gedanklich machen sich außer französischen Motiven der Einfluß Berninis, das Streben nach malerischer Wirkung geltend. Interessant in dieser Hinsicht ist, was der Italiener Rapparini in einem schon von Koch (Die Gröninger 1905, S. 191) zitierten Manuskript in Privatbesitz über ein von Grupello gearbeitetes Relief des Jüngsten Gerichts berichtet. Grupello habe dies terrible sujet gewählt „pour exercer la vastidité de son génie et pour aller à compétence avec le marbre contre la couleur et avec le ciseau contre le pinceau de la célèbre peinture de Rubens“.

Wesentlich sympathischer wirken die vier antiken Götterfiguren und die Brunnengruppe einer Galathea mit verliebtem Triton (Abb. 318) aus Marmor, die heute im Schloßpark von Schwetzingen stehen. Fern klingt in der Galathea eins der entzückendsten Motive Giovannis da Bologna nach (Taf. V). Sechs Bronzereliefs und eine Marmorbüste des Kurfürsten Johann Wilhelm befinden sich im Besitz des Bayerischen Nationalmuseums, andere Werke in der Düsseldorfer Kunstakademie (vgl. Teich, Zeitschrift für bildende Kunst, 1913—14).

Luc Faidherbe ist weder in Italien noch Frankreich gewesen, seine Kunst ist autochthoner niederländischer Barock aus der Schule Rubens'. Die Quellinusschule zeigt nur leicht italienischen Einschlag, um schließich mit Grupello in den französischen Kunstkreis einzubiegen. Von vornherein als erklärter Berninischüler gibt sich Jean Delcour, der Begründer der wallonischen Lütticher Schule, der größten Einfluß ausgeübt hat, ohne persönliche Schüler zu haben.

1648 ging er mit 21 Jahren nach Rom und schloß sich eng an Bernini an. Seine zahlreichen Studienblätter nach der Antike scheinen von ihm später ganz vergessen. Erst neun Jahre später kehrte er als reifer Meister nach Lüttich zurück und reiste nur noch einmal 1665 nach Paris, um dort in treuer Anhänglichkeit seinen großen Lehrer zu begrüßen. Seine Hauptwerke, meist kirchlicher Art, bewahren in Lüttich S. Paul, S. Jacques, S. Croix, S. Martin, S. Denis, eine Sammlung von Terrakottamodellen im Diözesanmuseum. Andere Arbeiten in Huy, Hasselt, Tongeren, Gent.

Von den datierten Werken sind die bedeutendsten: die Fontaine de S. Jean Baptiste 1667 in Gent, das Grabmal des Bischofs Eugène Albert d'Allamont 1673 in S. Bavo ebendort (Abb. 319), die Gruppe der drei Grazien



319. Delcour, Grabmal d'Allamont. Gent
(Phot. Folkwang)



320. Delcour, S. Scholastica. Lüttich
(Phot. Clemen)

als Abschluß des Brunnenbaues auf dem Perron in Lüttich 1693, eine barocke Weiterentwicklung der Gruppe Pilons, die er während seines Pariser Aufenthalts gesehen haben kann; 1695—96 die vier prächtigen Löwen, Reliefs und eine den Schultyp präsentierende Madonna der Fontaine de la Vierge bei S. Paul in Lüttich, 1696 der Christus im Grabe für das Grabmal Liverloo-Ogier in S. Paul, der das Motiv Stefano Madernos (Abb. 233) aufgreift. Den Auftrag auf die Statue Ludwigs XIV. für die Place des Victoires in Paris lehnte er ab.

Jean Delcour hat gleich Bernini in Marmor und Bronze gearbeitet. Will man seinen Stil analysieren, so denke man daran, daß er in Rom außer Bernini auch Ercole Ferrata getroffen hat, der, 1610 geboren, bei Ankunft Delcours in Rom bereits ein gereifter Bildhauer war. Je eingehender man der internationalen Entwicklung der Barockskulptur nachspürt, um so größere Bedeutung gewinnt dieser Italiener. Von ihm lernte Delcour die dekorative Oberflächenbewegung der Gewandbehandlung, das Rinnen und Rieseln der Falten, die den Bau des Körpers zwar nicht verstecken, aber doch ein eigenes starkes Leben neben ihm führen. Dieses Faltenleben wird in seinen Spätwerken intensiver, als ob ein Sturm durch die schweren Massen wühlt. Gewisse Berührungen mit gotischem Gewandstil sind unverkennbar und aus der Intensität der religiösen Auffassung Delcours wohl erklärlich. Schöne Beispiele dafür das Tonmodell der Scholastica im Diözesanmuseum (Abb. 320) und seine Ausführung in der Vorhalle von S. Jacques. Auch im geistigen Ausdruck seiner Skulpturen folgt er Ferrata (Abb. 264). Die Madonna ist hoheitsvoll und lieblich zugleich (Abb. 319), der Ausdruck steigert sich bei der Madonna der Fontaine de la Vierge zu wahrhaft königlicher Güte. Das Christkind ein echter italienischer bambino, frisch, gesund und kräftig, dasjenige der Brunnenmadonna mehr an Auffassung und Behandlung des Kindes der Madonna Medicea (Abb. 61) sich anschließend als an die dekorativen Wesen François Duquesnoys.



321. Delcour, Petrus u. Paulus. Lüttich (Phot. Clemen)

Für das Grabmal d'Allamont (Abb. 319, rechte Hälfte) übernimmt Delcour den üblichen Typ des Aufbaues vor einer Gitterwand. Links steht ein männlicher Engel mit dem Flammenschwert, die Linke gegen den dräuend vor dem Bischof aufsteigenden Tod ausstreckend, rechts gnädig sich neigend die Madonna mit dem Segen spendenden Kinde. Demütig kniet auf dem Sarkophag d'Allamont. Hier ist jener inhaltliche und raumbildende Zusammenschluß gewonnen, den ein Jérôme Duquesnoy im benachbarten Grabmal (S. 296) vollständig vermissen ließ. Bewundernswert sind auch Zusammenschluß und Aufbau der Fontaine de la Vierge. Vier Ovalbecken liegen vor den vier Seiten des hohen Brunnenstocks, in den Zwickeln lagern nach außen gewandt Bronzelöwen, der Wasserstrahl aus ihrem Rachen fällt in Muschelschalen, die tiefer als die Ovalbecken liegen. Vier Masken am Stamm unter großen Relieftafeln werfen Wasserstrahlen in die Ovalbecken. Pathetisch schichtet sich der Unterbau empor, über dem als Krönung die Madonna wie himmlische Vision steht.

Das Relief behandelt Delcour in gemäßigter Art. Schlüsselübergabe und Abschied Petrus' von Paulus (Abb. 321) in S. Paul geben nur ganz vorsichtige Vertiefung des Hintergrundes. An anderen Reliefs, wie denen der Fontaine de la Vierge, der Himmelfahrt Mariae mit den am offenen Grab weilenden Aposteln, ist der Hintergrund flächig rein gelassen und das Relief der Figuren fast gleichmäßig ohne starke Vorsprünge aufgetragen. Man wird selbst im Italien des 17. Jhhs. nur selten solcher Mäßigung und zugleich Kraft der Reliefbildung begegnen.

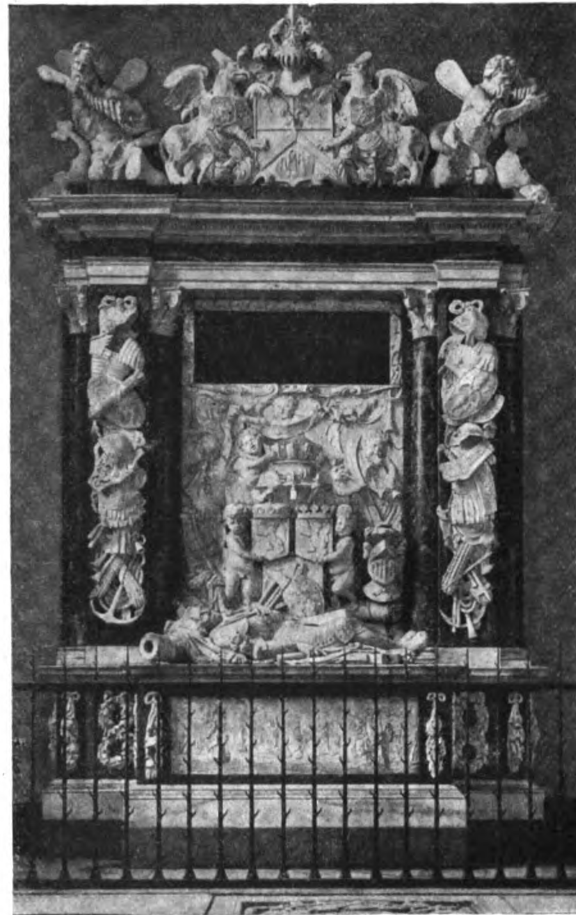
Der Ausdruck ist durchweg auf tiefen religiösen Ernst gestellt, den teilweise rauschende Gewandung bis zur Dramatik steigert, so der Johannes oder der tote Christus des Liverloo-Ogier-Grabmals. Die Geschlossenheit des Umrisses hält diese religiöse Stimmung in starker Spannung fest. Kein Wunder, daß die kirchliche wallonische Skulptur, die im 18. Jhh. von wenig selbständiger Bedeutung ist, gerade den Typ Delcourscher Madonnen festgehalten hat, man diesen in allen Größen bis zum fabrikmäßig hergestellten Stuckguß in den Kirchen des Landes begegnet.

**Neuere Literatur:** Edmond Marchal, Mémoire sur la sculpture aux Pays-Bas pendant les XVII^e et XVIII^e siècles, Bruxelles 1877 (mit ausführlicher Angabe der älteren Literatur). — Edmond Marchal, La sculpture et les chefs-d'oeuvre de l'orfèvrerie belge, Bruxelles 1895. — Jean Rousseau, La sculpture flamande et walonne du XI^e au XIX^e siècle, Notes inédites. — Henry Rousseau, La sculpture (belge) aux XVII^e et XVIII^e siècles, Bruxelles-Paris 1911.

## DIE HOLLÄNDER.

Der holländische Dichter Vondel tituliert in einem Gedicht über die Kunst seiner Zeit den Meister der Skulpturen des Amsterdamer Rathauses „Artus Fidias", was zwar dem griechischen Meister des 5. Jhhs. nicht gerade schmeichelt, für den Zeitgenossen Quellinus d. Ä. aber

höchstgegriffenes Lob ist. Bei diesem vlämischen Meister trat während der Amsterdamer Rathausarbeiten 1650 der junge, aus Mecheln gebürtige Rombout Verhulst in Dienst und hat im Rathaus, sichtlich nach Terrakottabozzetti des Quellinus, einige Reliefs um 1654 geschaffen, die er mit seinem Namen signierte: eine Allegorie der Schweigsamkeit, dargestellt durch ein junges an einen Delphin gelehntes Weib mit dem Finger an den Lippen; eine Allegorie der Treue, wo ein Hund über der Leiche seines Herrn heult; drittens das sehr stark erhabene, teilweise unterschnittene Relief einer Venus mit zwei Amorinen, den Apfel des Paris in der Hand, Schwan und Taube zu ihren Füßen, womit diese auch in Holland nicht nur gefährliche, sondern manchmal sogar anmutige Göttin mit genügenden Attributen in barocker Umständlichkeit ausgestattet ist. Die Marmortechnik ist sehr sorgsam, die Behandlung des Fleisches außerordentlich weich, vielleicht zu weichlich in der Bildung der weiblichen Brust, dagegen verrät die Gewandbehandlung mit den vielerlei unsicheren Faltenmotivchen den jugendlichen, wenn auch begabten Künstler.



322. Verhulst, Grabmal Tromp. Delft*

In den folgenden Jahren 1655—58 entsteht in Zusammenarbeit mit Willem de Keyser, dem Sohn Hendriks (S. 176) und dem Architekten Jacob van Campen das Grabmal des Admirals — diesen Admirälen ist die Ehre eines „praalgraf" meist zugebilligt worden, wenn sie für die Ehre der Generalstaaten in einer Seeschlacht ihr Leben ließen — Maarten Harpertszoon Tromp (Abb. 322), von dem sich der Terrakottabozzetto im Rijksmuseum erhalten hat. Es besteht aus einem Sockel mit Relief der Seeschlacht (W. de Keyser), Aufbau mit großem Reliefbild — sechs Putti beschäftigen sich mit dem Halten von Wappen, mit Singen und Trompeteblasen, was kriegerisch aussieht, aber zur Totenruhe nicht recht paßt —, davor der Tote in Rüstung ausgestreckt liegend mit dem Haupt auf einem Kanonenrohr. Seitlich ist das große Relief gefaßt von dunklen Pilastern, auf denen Trophäen aus weißem Marmor aufliegen. Oben als Abschluß eine Kartusche mit Wappen und Tritonen angebracht. Die farbige Erscheinung wird also durch Verwendung schwarzen Steins für den Bau, weißen Marmors für die Skulpturen bestritten.

Dieser Grabmaltyp wird in mancherlei Variationen wiederholt. Sehr schlicht im Grabmal des Thuyll van Serooskerken in Stavenisse (Zeeland) um 1670, sehr reich ausgebaut im Grabmal des berühmten Admirals Michiel Adriaenszoon de Ruyter 1677—81 an Stelle des einstigen Choraltars in der Nieuwe Kerk von Amsterdam. Das Mittelrelief ließ sich auch durch eine sehr ausführliche Inschrifttafel ersetzen, Trophäen und Wappen ließen sich direkt auf der Untergrunds-



323. Verhulst, Grabmal van Inn-ende-Knyphuisen. Midwolde

wand ohne architektonische Fassung anbringen und schließlich konnte man auch statt einer zwei Liegefiguren geben: Grabmal des Willem van Lyere und der Maria van Reygersberg in Katwijk 1663, reicher das Grabmal van Inn-ende-Knyphuisen und van Eeuwsum in Midwolde (Groningen) 1664—69 (Abb. 323, Teilansicht). Endlich ließ sich auch eine gewisse Abwechslung dadurch erzielen, daß man den Toten oder die beiden Toten auf besonderen Sarkophagen senkrecht, mit dem Kopf gegen die Rückwand zu, aufstellte: Grabmal der Brüder Evertsen in Middelburg 1671—82. Im Grunde ist es immer das gleiche Kompositionsgerät; man zögert, hier von künstlerischer Disziplin zu sprechen, doch zögert man ebenfalls, nur Phantasielosigkeit verantwortlich zu machen. Holländische Malerei kennt keine monumentale Komposition, auch nicht Rembrandt.

Daneben tritt dann in gleichfalls wenig variierter Form das Epitaph auf, wie es mit reichem Dekor, Inschriften und dem Brustbildnis des Verstorbenen die übliche Form in den Küstenländern ist. Wie holländische Maler sich in Tiermaler, Blumenmaler, Landschaftsmaler spezialisieren, so hat auch Verhulst sich in seinen Typen und noch mehr in seiner Auffassung spezialisiert, und das Interesse für ihn droht trotz seiner unleugbaren Qualitäten rasch zu erlahmen. Man spürt allzu stark den soliden Produzenten statt den Künstler, dessen Werk stets aufs Neue Problem ist.

Immerhin ist Verhulsts technische Gewandtheit außerordentlich. Ganz zart über die Marmorfläche den Meißel führend, zaubert er am Ruytergrabmal das Relief einer Seeschlacht hervor, wo Schiffe in Gischt und atmosphärischen Dunst gehüllt scheinen. Sind Dekor und Rüstung wenig abwechslungsvoll, so sind die Gesichter oft wundervoll behandelt und zum großen Teil auch bedeutend charakterisiert. Es genügt, auf die beiden Terrakottabüsten im Rijksmuseum des Jacob van Reygersberg 1671 (Abb. 325; Höhe 0,55 m), die Marmorbüste danach in der Sammlung Lebaudy-Paris, und der Maria van Reygersberg, der Gattin des van Lyere, gegen 1662 (Abb. 324; Höhe 0,45 m) zu verweisen. Auch der Faltenwurf ist oft großartig, wie am Grabmal in Midwolde (Abb. 323). Im Dekorativen hat er von Rubens, Quellinus d. Ä. und Bernini gelernt — er könnte um 1650 in Italien gewesen sein —, die Putti und blasenden Tritonen am Ruytergrabmal entstammen italienischem Geschlecht.



324. Verhulst, Maria van Reygersberg. Amsterdam

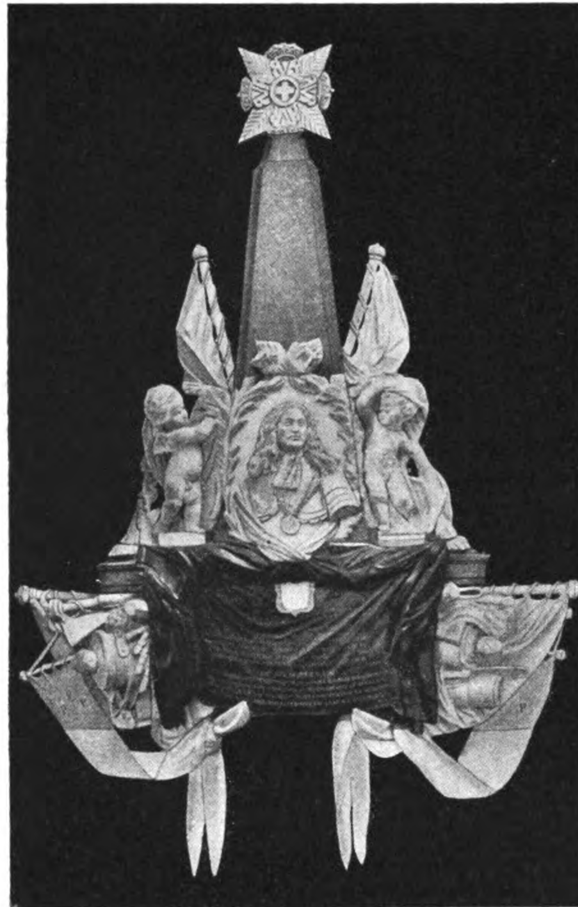


325. Verhulst, Jacob van Reygersberg. Amsterdam

Es mag genügen, die Hauptwerke des Rombout Verhulst hier chronologisch aufzuzählen: 1655—58 das erwähnte Grabmal in Delft; 1658—60 Reliefarbeiten in Leiden an der Neuen Wage und dem alten Pesthaus; 1663 Grabmal Kerchoven in S. Pieterskerk zu Leiden und das Grabmal van Lyere - van Reygersberg in Katwijk. Anfang 1664 übersiedelt er aus Leiden nach dem Haag. Es entstehen 1664—69 neben seinem vielleicht schönsten Werk, dem Grabmal Knyphuisen - van Eeuwsum in Midwolde (Abb. 323) eine Reihe Epitaphien; um 1670 das Grabmal van Serooskerken in Stavenisse; 1672 das Grabmal Clant in Stedum; das Epitaph Sweers in der Oude Kerk zu Amsterdam 1674, van Gendt im Dom von Utrecht 1676, 1677—81 das Grabmal de Ruyter in der Nieuwe Kerk zu Amsterdam und als letztes größeres Werk 1679—82 das Grabmal der Gebrüder Evertsen in Middelburg, das von den Staten van Zeeland für diese beiden gefallenen Helden zwar schon 1666 beschlossen worden war, jedoch erst nach sehr energischem Drängen der beiden Söhne endlich in Angriff genommen wurde. Aus noch späterer Zeit, in der die künstlerische Kraft Verhulsts sichtlich abnimmt, vier Marmorarbeiten von 1683, Porträts der Statthalter Friedrich Heinrichs, Wilhelms II. und seiner Frau Prinzessin Marie von England, Wilhelms III., des späteren Königs von England, im Mauritshuis im Haag.

Eine Anzahl Schüler und Mitarbeiter von Rombout Verhulst werden erwähnt, unter ihnen Nicolaes Millich, der verschiedentlich in Schweden arbeitet, Martinus de Meester, Jan Blommendael. Der Einfluß von Verhulst hat viel weiter gereicht und bestimmt die Wege der holländischen Skulptur, die wie holländische Straßen durch Flachland führen. Sie ist, nachdem der große holländische Bildhauerkreis gegen 1600 zerstört war, im 17. Jhh. eine stille, unproblematische Abzweigung der lebensvolleren vlämischen Skulptur. Ihr Verdienst liegt darin, daß sie Typen eines dekorativ gerichteten Bildhauerhandwerks für die benachbarten nördlichen Küstenländer ausarbeitet, mit denen auch das 18. Jhh. bequemlich seinen Bedarf an monumentaler Kunst decken konnte.

Epitaphien dieser Art sind in holländischen Kirchen zahlreich. Von Grabmalen sei wenigstens das für den Admiral Witte de With († 1658) von P. Rycx in der Groote Kerk zu Rotterdam genannt. Das Grabmal van Brakel in der gleichen Kirche 1691 von Jan Blommendael (Abb. 326) schafft einen neuen, im 18. Jhh. dann



326. Jan Blommendael, Grabmal van Brakel. Rotterdam

sehr beliebt werdenden Epitaphtyp: den Kern der Anordnung bildet ein Obelisk, hier aus rotbraunem Marmor, mit dem Medaillonporträt des Verstorbenen, Putti mit Trophäen aus weißem Marmor, darunter Kriegstrophäen aus gleichem Material und die schwarze als Draperie aufgefaßte Inschrifttafel. Eine Marmorstatuette Wilhelms III. von Oranje-Nassau, signiert und datiert 1676, besitzt von ihm das Mauritshuis im Haag, nach anderen Werken der Zeit zu schließen scheint es sich um den Entwurf eines Monuments in einer Parkanlage zu handeln. Ein Epitaph mit repräsentativer Büste des Cramprich von Cronfeld, ebenfalls signiert und datiert 1693, das der holländischen Forschung entgangen ist, befindet sich in der Liebfrauenkirche zu Koblenz. Eine Büste Wilhelms III. von 1699 im Mauritshuis. Vier Jahre später scheint der Künstler gestorben zu sein, gleichzeitig sein ebenfalls als Bildhauer tätiger Sohn François Blommendael.

Jan Blommaert, ein Vierteljahrhundert jünger als Verhulst, hat im Haag gelebt. Er arbeitete noch unter Verhulst und hat selbst wieder eine ganze Anzahl im Haag wirkender Schüler gehabt, die, sich mehr und mehr französisch orientierend, bei den Dekorationen der reichen Privathäuser nach 1700 Beschäftigung finden.

Als Schüler des Pieter Verbruggen und des Quellinus d. Ä. wird Bartholomeus Eggers erwähnt — er ist nicht zu verwechseln mit dem Schweizer gleichen Namens, der 1686 die Statue Carls von Hessen aus Rom nach Cassel sandte und später mit Schlüter zusammen arbeitete —, richtiger ist wohl, ihn seinen Arbeiten nach als Nachfolger des Verhulst anzusprechen, der am Grabmal des Wassenaer van Obdam auch Anlehnung an Hendrik de Keyser sucht. Von ihm führen seit den sechziger Jahren Beziehungen zum Brandenburger Hof. Er ist 1687 in Berlin, wo er elf, jetzt im Weißen Saal des Schlosses befindliche Marmorstatuen brandenburgischer Kurfürsten und vier Kaiserstatuen in weißem Marmor abliefert, nachdem schon eine Reihe anderer dekorativer Skulpturen

vorher vollendet waren. 1687 wird von einer Marmorbüste des großen Kurfürsten berichtet, die in dem Berliner Atelier von Eggers stand und wohl damals ein Jahr vor dem Tode des Kurfürsten noch nach dem lebenden Modell gearbeitet wurde. Sie ist verschollen, vielleicht aber noch von Schlüter, der erst 1694 nach Berlin kam, bei der Darstellung des Kurfürsten benutzt worden. Das bedeutendste Werk von Eggers ist das im Chor der Groote Kerk (S. Jacob) im Haag errichtete Grabmal des Admirals Wassenaer van Obdam 1666—67: ein Baldachinbau auf vier Säulen, in dem die Statue des Admirals, gekrönt von einer Ruhmesgöttin, mit einem Knappen und einem Wappen haltenden Putto aufgestellt ist. Unten an den Ecken des Aufbaus vier allegorische Frauenfiguren, am Sockel Reliefs. 1669 entstand das Relief an der Wage in Gouda. Eine signierte und 1673 datierte Büste des Bürgermeisters Johannes Munter befindet sich im Amsterdamer Rijksmuseum.

Häufig habe ich holländische Forscher gefragt, welche Gründe das erstaunliche Abnehmen der bildhauerischen Leistung und die auffallende heutige Interesselosigkeit an Werken der Skulptur erklären, nachdem Holland der Barockskulptur Meister wie Hubert Gerhard, den Malerbildhauer Adriaen de Vries geschenkt hat. Die Antwort lautete verschieden, meist suchte man die Erklärung in kalvinistischer Abneigung gegen das skulpierte Bildnis. Mir scheint, daß weder religiöse, in Holland zwar stets fanatisch streng genommene Richtungen, noch Mangel an Begabung die Schuld tragen, sondern die Entwicklung des holländischen Kunstlebens und Sammelwesens. Die Kirche beschäftigte keine Künstler, denn die Mahagoni- oder Eichenkanzeln und vielleicht eine prachtvolle Messingchorschranke sind Arbeiten des Kunstgewerbes, und selbst dekorative Reliefs, wie an der Kanzel der Nieuwe Kerk zu Amsterdam 1647—49 von Albert Vinckenbrinck — von ihm eine kleine Erasmusstatuette nach de Keyser im Rijksmuseum —, gehören zu den Ausnahmen. Fürstliche Aufträge werden nicht vergeben, eine monumentale Privatbaukunst besteht nicht. Der Kunstbetrieb hat sich ganz auf das Bürgertum in seinen auch bei hohem Wohlstand meist engen Häuslichkeiten eingestellt, und hier sind es die Kleinwerke der Malerei, die der Bürger sammelt, nicht Skulpturen. Die Malerei hat, weil geeigneter für die wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse, die Skulptur vollkommen verdrängt und ihr den Nährboden genommen. Macht man, wie es mir während des Krieges ohne jedweden Fremdenverkehr längere Zeit möglich war, im Rijksmuseum zu Amsterdam seine Studien, so sieht man Besucher mit erstaunlichem Verständnis vor Bildchen zweiten und dritten Ranges weilen, das eine Zimmer der Skulpturen wird flüchtig durchquert.

Neben dieser äußerlichen Erklärung aber steht in tieferer Bedeutung die künstlerische. Der Sinn des holländischen Kunstwollens erfüllt sich restlos in der Malerei. Was der Barock an Raumsehnsucht je besessen hat, gestaltet der holländische Maler mit der Darstellung des atmosphärisch sich auflösenden Raumbildes, der illusionistisch-infinitesimalen Raumweite dämmernder Hintergründe und landschaftlicher Fernen. Das Einzelne, das Gegenständliche, die Figur in ihrer Bedeutung als geschlossener Körper löst sich auf. Das plastische Prinzip, dem keine einzige skulpierte Figur sich entziehen kann, das schließlich der Bildhauer Adriaen de Vries trotz äußerster Wagnisse (Abb. 172) nicht zu überwinden vermochte, versinkt nun ohnmächtig vor der endgültigen Schöpfung des rein malerischen Prinzips. Neben ihm wird auch das architektonische Gestalten der holländischen Kunst unfruchtbar. Könnten im strengen Sinne des Worts Skulptur und Architektur malerisch sein, — die Holländer wären nicht nur die größten Maler des Barocks geworden, wir müßten auch in diesem Land Bildhauern und Baumeistern von der Bedeutung eines Rembrandt begegnen. Nur wo das malerische Prinzip durch Geltenlassen des plastischen Körpers und des architektonischen Raumkörpers nicht brutaler Tyrann wird, wie im Deutschland des 18. Jhhs., konnte jene letzte und endgültige Harmonie gefunden werden, die höchste Erfüllung der nach Totalität ringenden Gesamtkunst des Barocks ist. Es ist verwunderlich, daß Kunsthistoriker immer noch von malerischer Skulptur

und Architektur sprechen und daß selbst der so eminent künstlerisch empfindende und kunstphilosophisch geschulte Denker Wölfflin diesen Fehler in seinem System der „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ nicht bemerkt, damit eine Unklarheit geradezu sanktionierend. Ich spreche dies offen aus, grade weil die „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ eine so bedeutende schöpferische Leistung sind und ich selbst als Schüler Wölfflins (und Furtwänglers) mich frei weiß von andren Gefühlen als denen der Verehrung für den Lehrer.

Schwache Geltung kann in Holland nach der Erfüllung der Rembrandtschen Mission nur noch der Bildhauermaler haben.

So hat denn auch in der ersten Hälfte des 18. Jhhs. ein Maler Jacob de Witt die historische Konsequenz gezogen und Grisaillen gemalt, die Reliefs zu ersetzen hatten. Hier war es möglich, mit einigen Strichen das wenigstens anzudeuten, was Selbstzweck der holländischen Malerei geworden war: die Darstellung des atmosphärischen Raums. Man muß verstehen, wie inbrünstig ein Adriaen de Vries (Abb. 167, S. 172) mit diesem Problem rang und wie weit er hinter dem simplen Bildhauermaler Jacob de Witt zurückbleiben mußte, der mit geringstem Aufwand, einigen Strichen oder Grau-in-Grau-Tönungen, das Ziel erreichte. In seinen Darstellungen, von denen ich eine im Besitz von Bredius befindliche und mir freundlich zur Verfügung gestellte Zeichnung (Abb. 327) abbilde, liquidiert sich die holländische Skulptur, die bis zur Gegenwart nicht mehr recht lebensfähig geworden ist. Motiv, Auffassung und Darstellung sind der Schule Bouchardons (S. 392) entnommen.

**Neuere Literatur:** M. van Notten, Rombout Verhulst, s'Gravenhage 1907.



327. Jacob de Witt, Grisaillenentwurf. Priv. Bes.

## XI. Die französische Skulptur zur Zeit Ludwigs XIV.

Gegen 1600 hatte die klassische Richtung der Skulptur in Frankreich Anschluß an die ihr verwandte Kunst Giovannis de Bologna gesucht und gefunden. Eine kräftige naturalistische Unterströmung begleitete diese Kunst und ließ Werke wie die Renommée Biards (Abb. 146) entstehen. Die Entwicklungslinie war klar und deutlich zu zeichnen. Französisches und Italienisches waren in der Mischung gleichmäßig vertreten.

In der ersten Hälfte des 17. Jhhs. verändert sich das Bild vollständig. Der Kunsthistoriker, dem es darauf ankommt, eine Entwicklungsgeschichte der Barockskulptur zu schreiben, nicht Künstler in äußerlicher Reihenfolge aufzuzählen und mit einigen kunstkritischen Worten ihre Werke zu begleiten, steht hier vor den größten Schwierigkeiten. Sie liegen nicht einzig darin, daß das Material außerordentlich lückenhaft ist, durch Zeit und Menschen zerstört wurde, daß die Sammlungen französischer Museen, in erster Linie des Louvre, in ihren Depots immer noch ungeordnet sind und in einem bei Sammlungen nicht gerade wünschenswerten Konservatismus die neueren Forschungsergebnisse nur ausnahmsweise berücksichtigen, daß die Denkmale ihre ursprünglichen Aufstellungsorte teilweise gewechselt haben, schwer zugänglich sind und gute Photographien selten beschafft werden können. Hier Ordnung zu schaffen verlangt nur Arbeit. Der Grund für die fast unüberwindlichen Schwierigkeiten einer kunstwissenschaftlichen Darstellung liegt vielmehr in den Skulpturen selbst. Niemals sind so verschiedenartige Einflüsse am Werk gewesen, um das Mosaik zusammenzusetzen, kaum eine andere Kunst hat so sichtbaren Kompositcharakter wie die französische zu dieser Zeit. Ohne Übertreibung kann man sagen, daß die Skulptur in der ersten Hälfte des 17. Jhhs. keinen faßbaren Charakter bietet, weil sie jeden Charakter in sich aufgesogen hat. Sehr richtig, wenn auch ohne genügende Beweise, bemerkt Courajod (Leçons professées, Paris 1903): „Le style de l'art français à ce moment était presque exclusivement d'origine étrangère." Die mannigfaltigsten Einflüsse bestehen noch in der zweiten Hälfte des 17. Jhhs., wenn sie auch ihre Bindung im Programm der Akademie erhalten. Ich verfolge daher die Komponenten teilweise gleich hier durch das ganze Jahrhundert hindurch.

Es würde vielleicht am besten sein, dieses wirbelnde Durcheinander in einem rücksichtslosen Durcheinander der Künstlerpersönlichkeiten auszudrücken, doch verlangt ein Handbuch gewisse Ordnung, selbst wenn diese Ordnung nicht besteht, um die Erscheinungen sauber zu machen. Man halte aber fest, daß es kein zeitliches Nacheinander, sondern ein Nebeneinander und Durcheinander ist, selbst wenn die Darstellung die Probleme nacheinander behandelt.

Michelangelo, Raffaello, Giovanni da Bologna, François Duquesnoy werden immer wieder um Formideen angegangen — noch Anfang des 18. Jhhs. kopiert Slodtz für die Chap. S. Grégoire in S. Louis des Invalides Michelangelos Christus in S. M. sopra Minerva. Rubens steht mit Bernini



328. Gruppe vom Grabmal Gaston. Blois

der französischen Kunst helfend zur Seite. Altfranzösische Motive werden von der Sepulkralskulptur noch in der Mitte des Jahrhunderts verwandt. Die antike Strömung wie die mit ihr kontrastierende naturalistische Strömung bleiben konstant. Die Antike ist die hohe Schule für alle Künstler, insbesondere für den Bildhauer. Literarische Zeugnisse für die erste Hälfte des Jahrhunderts, die für die Architektur schon reichlich bereitstehen, fehlen für die Skulptur. Doch liest man den Geschmack aus den Urteilen über die Dekoration heraus (vgl. „Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts"). Die von Primaticcio eingeführten Antikenabgüsse (S. 126) sind dauerndes Lehrmaterial, in dieser Gesinnung arbeitet die Académie de France in Rom. In den Correspondances des Directeurs de l'Académie de France à Rome (Ed. de Montaiglon, Paris) sind Briefe Colberts von 1680 abgedruckt, die schon Courajod als charakteristisch zitiert:

„Faites travailler diligemment aux termes, vases et généralement à tout ce que je vous ai ordonné; mais prenez bien garde que les sculpteurs copient purement l'antiquité sans y rien adjouter..." „Prenez garde qu'il n'y ait rien de changé aux originaux, c'est-à-dire que les copies que vous ferez faire soyent des mesmes mesures et que les ornemens soyent faits avec soin et amour... Faites avancer les vases. Prenez bien garde qu'ils soyent beaux et qu'ils soyent tous pareils à l'antiquité."

Als Beispiele der antik strengen, klassizierenden Richtung können die vier weiblichen Standfiguren gelten, die an den sich entsprechenden Grabmalen des Henri de Guise († 1588) und der Catherine de Cleves († 1653) in der Chap. du Collège zu Eu stehen. Die Kirche ist 1622—24 erbaut, wenig später dürften die Grabmale errichtet sein. Es sind Figuren, fest und ruhig wie Karyatiden. In einfachen Falten, leicht den Körper durchschimmern lassend, fällt die Gewandung. Man erwarte in diesen freien Erzeugnissen keine Kopien antiker Skulpturen. Was man an der Antike bewunderte, war in Form und Inhalt etwas Allgemeines. Van Obstal äußerte sich in den Conférences der Akademie 1667 in ganz summarischen Ausdrücken: „Sa taille est belle, grande et noble. Sa tête a toutes les qualités qui représentent une personne de condition. Elle est d'une forme qui approche de la rondeur; son nez est carré, son front large, ses yeux bien fendus, sa bouche d'une moyenne grandeur..." — und meinte damit den Laokoon! So ist es das uns schematisch und leer Erscheinende, was als antikisch gewertet wird und darin berühren sich diese Skulpturen so häufig mit Werken des ausgehenden 18. Jhhs. Ähnlich antikisch die Figuren an beiden gegenüberliegenden Grabmalen in S. Vincent zu Blois für Gaston d'Orléans und Mlle de Montpensier von Gaspard Imbert, das eine datiert 1677, von denen ich eine bekrönende Figur mit Putto wiedergebe (Abb. 328). Leichte Einwirkung Ercole Ferratas macht sich geltend. Endlich ein spätes Beispiel um 1700: die Madonna am Portalpfeiler von S. Pierre in Avignon (Abb. 329) von Jacques Bernus, einem angesehenen Künstler der Provence. Hier stellt man neben dem allgemein antikischen Eindruck auch Beziehungen zu Michelangelo und zur Hochrenaissance fest. Allerdings hat auch Bernus Berninischem Geist geopfert: die Altarglorie in S. Siffrein in Carpentras


329. Bernus, Madonna. Avignon

1694 schließt sich der Kathedra Petri an. Neben diesen freien Transpositionen eine ganze Fülle von mehr oder weniger getreuen Kopien nach der Antike, wie etwa die in Versailles in den achtziger Jahren entstandenen Statuen am Parterre de Latone. Dieses intellektuelle Bleigewicht, das die Skulptur des 17. Jhhs. in der Doktrin von der Antike mit sich schleppt, muß einer Entwicklung im Sinn des italienischen Barocks dauernd hinderlich sein (Vgl. S. 338).

Neben dieser im Intellektuellen verankerten Richtung, die sich mehr und mehr zur Entwicklung der Nachbarländer in Kontrast setzt — das ist der Unterschied gegen das vorige Jahrhundert —, geht ein aus gesundem Instinkt erwachsender, kräftigderber Naturalismus einher. Sein Apostel ist Michel Bourdin aus Orléans, von dem die dortige Kathedrale eine signierte Madonnenstatue bewahrt. 1617 hat er das Grabmal Ludwigs XI. in N. Dame zu Cléry mit der Kniestatue des Verstorbenen auf katafalkartigem Unterbau, 1632 das Grabmal Jean Bardeau in Nogent-les-Vierges bei Creil, 1642 das Grabmal Dauvet in S. Valérien bei Sens geschaffen, dieses aus rotem und schwarzem Marmor mit Statuen aus weißem Marmor und Bronzedekor. Die Auffassung ist sachlich bemüht um die Formen, die die Natur bietet. Ebenso sachlich gibt Simon Guillain um 1650 die Porträtfiguren des damals schon verstorbenen Ludwigs XIII., seiner Frau Anna von Österreich und des jungen Ludwigs XIV. auf einem Sockel zwischen beiden, die einst in einer Nische am 1647 erbauten Pont-au-Change in Paris standen, nach der Zerstörung des Monuments in den Louvre kamen. Anna von Österreich war eine dicke, etwas bäuerisch aussehende Person mit einem Embonpoint, wie zeitgenössische Schriftsteller berichten: ganz so erscheint sie trotz Hermelin und Purpur bei Guillain. Es geht von dieser Figur etwas von derbem, gesundem Erdgeruch aus. Und gerade dieser Mann, der in seinen kirchlichen Skulpturen allerdings auch konventionelle Töne anschlug und in dem zur Gruppe gehörenden Relief stark italienisiert, ist der Treibende in der Künstlergruppe, die 1648 die Académie royale begründet!

Aus der realistischen Schule des Medailleurs Dupré geht der Vlame Jean Warin hervor. Der Vergleich seiner frühen Bronzebüsten von Ludwig XIII. im Louvre, Richelieu 1630 in der Bibliothèque Mazarine mit der späteren Marmorbüste Ludwigs XIV. in Versailles (Abb. 254) zeigt, wie ein ursprünglich ganz kraftvoll naturalistisches Talent unter anderen Einwirkungen — Lebrun, Bernini — verallgemeinert und dem höfischen Stil alle Konzessionen macht. Bernini fand allerdings trotzdem, wie Chantelou berichtet, Warin könne Ähnlichkeit hervorbringen, wenn auch keine Größe und Vornehmheit. Würde Bernini nicht zu tadeln gehabt haben, so würde uns Warin noch weniger interessieren. Dagegen meinte der genaue Beobachter Warin von der Büste Berninis (Charles Perrault, Mémoires de ma vie): „le front est trop creux ... le



330. François Anguier, Grabmal Auguste de Thou. Paris

nez est un peu trop serré..." und kritisiert die Unmotiviertheit der Schärpe. Ein Vergleich beider Büsten ist lehrreich (S. 247).

Die Antike, die nature und dieses Grand-et-Noble des Hofstils sind die drei Malpfähle der französischen Skulptur. Die qualités nobles sind letztes Ziel und tief bedingt in französischer Mentalität. Selbst ein solcher Feind dieser Epoche wie Courajod bekennt (Leçons professées): „Le sentiment de la grâce sans trop d'afféterie, de la dignité sans raideur, de la grandeur sans boursouflure, toutes ces nobles qualités de l'art du XVII[e] siècle auront en moi un sincère appréciateur et un défenseur convaincu." Innerhalb dieser Malpfähle wirken sich andere Kräfte aus: zunächst die alten Traditionen der französischen Kunst, mittelalterliche Auffassungen, der Goujonstil, die Anfang des 17. Jhhs. eingeschlagene Richtung Giovannis da Bologna mit Beziehungen auf Michelangelo. Man findet in der Sepulkralskulptur bis tief in das 17. Jhh. hinein die alte Kniefigur betend in stiller Versenkung vor einem Pult mit aufgeschlagenem Buch. Es ist nur nötig, am Bischof Duperron der Kathedrale zu Sens die Stilisierung des Details zu ändern, um die Figur aus der Mitte des 17. in die Mitte des 15. Jhhs. zurückzuversetzen. Auch François Anguier, der ältere der beiden Brüder, übernimmt diese traditionellen Motive in seine Grabmalbauten, belebt sie allerdings unter dem Einfluß italienischer Kunst. Man überlege, wo die italienische Barockskulptur stehengeblieben wäre, wenn sie unverbrüchlich die alte Anordnung des auf dem Sarkophag ausgestreckten Toten hätte beibehalten müssen.

François Anguier, gebürtig aus der Normandie, taucht erst um 1643 mit reiferen Jahren in der französischen Skulptur auf. Es heißt, er sei Schüler Simon Guillains gewesen, habe zwei Jahre in Italien zugebracht. Letzteres dürfte stimmen, der italienische Aufenthalt läßt sich deutlich aus seinen Werken herauslesen. Sein eigentliches Arbeitsgebiet sind große Grabmalsbauten. In ursprünglicher Fassung erhalten ist das Wandgrabmal des 1632 enthaupteten Henri II de Montmorency in der Chapelle du Lycée zu Moulins (Allier) 1658, in unvollkommener Restauration bewahrt der Louvre das Grabmal des Jacques Auguste de Thou und seiner beiden Frauen aus S. André des Arcs stammend — die Gasparde de la Chastre sicher von ihm, die Marie de Barbançon-Cany dem Barthélemy Prieur zugeschrieben, doch scheint mir, wenn man sich durch den Stoff nicht täuschen läßt, die Organisation der Falten auf Anguier zu weisen —, ebenfalls im Louvre das Grabmal der Familie Longueville, in Versailles das Grabmal des Chabot de Rohan.

Das Grabmal Montmorency ist ganz italienisch komponiert. Vor einem Sockelgeschoß aus dunklem Marmor steht in der Mitte der dunkle Sarkophag, zu Seiten sitzen Fortitudo — hier ein Herkules im Typ der Farnesefigur — und Caritas. Die Rückwand des Obergeschosses wird von vier Säulen gegliedert; seitlich in Rundbogennischen stehen Mars und Religio, diese von seinem Mitarbeiter Thomas Regnaudin; in der Mitte in rechteckiger



331. Oberitalienisch um 1580, Amphitrite mit der Muschel. Wien



332. Michel Anguier, Amphitrite. Versailles

Nische die Urne mit zwei sie umkränzenden Putti, davor auf dem Sarkophag die gelagerten Figuren des antik gerüsteten Herzogs und der modisch gewandeten Herzogin. Die italienischen Anlehnungen sind auch im Einzelnen nachweisbar: Herkules in der Pose des Giuliano de' Medici (Abb. 63), das Lagern wie an den Grabmalen Ammanatis (Abb. 96), Beziehung der seitlichen Nischenfiguren zu Jacopo Sansovino (S. 114). Das Auftauchen antiker Rüstung nach dem Vorbild der Mediceer in S. Lorenzo wurde schon am Grabmal Langey du Bellay in Le Mans (S. 126) beobachtet, hier ist es beibehalten und fortan selbstverständlich für hohen Adel und Könige. Die beiden allegorischen Figuren zu Seiten des Grabmals Longueville erweisen sich bei genauerer Analyse auf Standmotiv, Armhaltung und Ausdruck als Transpositionen der beiden Figuren an Berninis Grabmal Urbans VIII. (Abb. 249), dem auch die Volutenform des Sarkophagdeckels entlehnt ist. Am Grabmal de Thou (Abb. 330) entstammen die tragenden Jünglinge der Sixtinadecke, sie sind ins Profil gedreht und der Auffassung Giovannis da Bologna und Adriaens de Vries (S. 171) genähert. Auffallend an diesem Grabmal ist mir stets die enge Beziehung zur Formensprache Prieurs gewesen und sicher bedarf der Fall der Klärung. Liegt hier vielleicht eine der berüchtigten Konfusionen A. Lenoirs vor, der die Reste während der Revolutionszeit zu inventarisieren hatte? Wenn die Prieurschen Jünglinge (Abb. 145) und François Anguiers hockende Knaben Brüder sind, — das Gesamtbild würde sich nicht ändern. Giovanni da Bologna bleibt der Pol, um den beide Franzosen kreisen. Im Sarkophagrelief Duquesnoysche Ideen verwandt. Es ist dem Kunsthistoriker, der Entwicklungen erforscht, fast peinlich, zu sehen, wie kompilatorisch diese Kunst ist und wie bei näherer Analyse, die freilich noch kaum versucht ist und keineswegs in der Richtung französischer Kunstforschung liegt, auch eine auf den ersten Blick so sympathische Künstlererscheinung wie François Anguier derart auseinanderbröckelt.

Wenn er schließlich doch unser Interesse festhält, so liegt dies in der Art, wie er mit feinem Liniengefühl komponiert, Massen sorgsam abwiegt und der Unterstrom eines gesunden Realismus auch bei ihm sich durchringt.

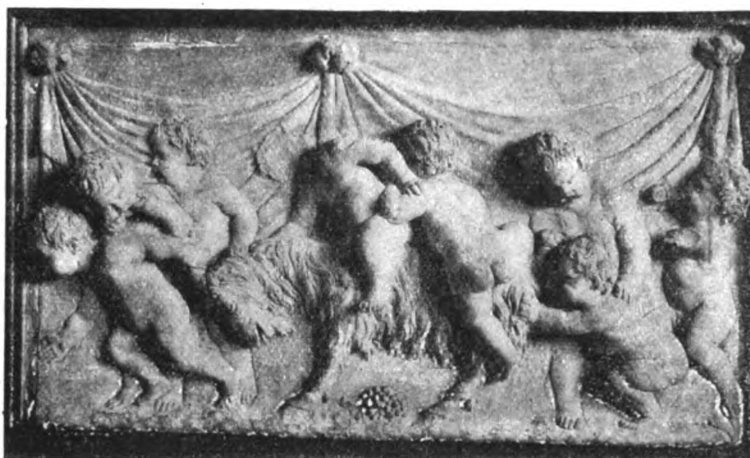
Wie aus den Werken François Anguiers hervorgeht, bleibt die Anlehnung an die italienische Spätrenaissance bestehen. Mehr als einmal lassen sich Beziehungen zu italienischen Kleinbronzen nachweisen. Das Wiener Hofmuseum bewahrt eine solche Kleinbronze, Venus oder Amphitrite mit anzüglicher Muschel (Abb. 331; Höhe 0,49 m) aus dem Cinquecento, eine freie Variation nach der Antike. Ein ähnliches Stück ist von Michel Anguier für seine Amphitrite (Abb. 332) genutzt, die 1668 als morceau de réception à l'Académie gearbeitet wurde. Die Übereinstimmung geht bis in Kleinigkeiten, wie die Behandlung des Haares, der Augen, Nase, Behandlung der Füße, nur der Kontur ist bei dem Franzosen dem größeren Maßstab entsprechend feiner — leider muß ich mich mit vorhandenen Aufnahmen begnügen, eine leichte Drehung der einen Figur würde die Übereinstimmung vollkommen machen.




333. 334. Gérard van Opstal, Taten des Herkules. Paris (Phot. Contet)

Michel Anguier war zehn Jahre in Italien, lange genug, um sich ganz italienisch einzusehen. Gegen 1652 kehrte er nach Paris zurück, war zusammen mit dem italienischen Maler Romanelli in der Petite Galerie des Louvre, dann bei den Dekorationsarbeiten der Bauten Fouquets in S. Mandé und Vaux-le-Vicomte beschäftigt. Den römischen Barockdekor führte er bei der Innenausschmückung von Val-de-Grâce zu Paris 1662—67 ein. Die für diese Kirche geschaffene Gruppe der Geburt Christi, wirksam gegen dunklen Grund eines kaum belichteten Raumes gestellt und nur von oben beleuchtet, jetzt in der Chap. de la Vierge in S. Roch; ebendort ein Christus am Kreuz (die Magdalena von Lemoyne, die anderen Figuren später). Die zwei Reliefs für die Porte S. Denis 1674 sind nach Entwürfen Lebruns gearbeitet — damit mündet auch dieser Künstler in die große Einheit der Lebrunschule.

Der Barock dringt in seiner vlämischen und italienischen Ausprägung in die französische Skulptur ein. Der vlämische Barock wirkt früher und nachhaltiger, der italienische Barock intensiver. 1630 wird Gérard van Opstal aus Antwerpen nach Paris berufen und ist zunächst zusammen mit Sarrazin am Louvre beschäftigt. Mit Gilles Guérin trifft er bei der Dekoration



335. Gérard van Opstal (?), Kinder mit Ziege. Amsterdam

von Schloß Maisons 1646—50 zusammen. 1649 arbeitet er mit Lebrun in der Galerie d'Hercule des H. Lambert die stark von Rubens abhängigen Reliefs (Abb. 333, 334), um 1661 vier allegorische Reliefs und zwei Figuren am H. Carnavalet zu Paris. In einer großen Zahl seiner Kleinarbeiten aus Elfenbein und Terrakotta (Abb. 335) wirkt neben Rubens François Duquesnoy nach. Seine Hochschätzung beweist die mehrmalige Wahl zum recteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Mit van Opstal beginnt jene malerische Erweichung der Form, die das Relief mit dem Grund zusammenschmilzt, den Körper nicht in seiner plastischen Geschlossenheit, sondern als Träger von Licht und Schattenmassen auffaßt, den Ausdruck auf das Dekorativ-Lyrische abstimmt.

Kurz vor van Opstal war der junge, daher weniger vlämisch ausgeprägte Philippe Buyster aus Antwerpen nach Paris gekommen, 1632 zum sculpteur et peintre ordinaire du roi ernannt. Auch er ist bei den Dekorationen von Schloß Maisons beschäftigt gewesen und hat längere Zeit für Versailles gearbeitet. Es folgen die beiden Brüder Marsy aus Cambrai, Balthazar und Gaspard, ebenfalls in Versailles beschäftigt (S. 333). Unter Girardon arbeiten sie gemeinsam die Gruppe der Sonnenrosse und Tritonen für das Bad des Apoll (Abb. 336).

Dem Atelier Pieter Verbrüggens entstammt Martin van den Bogaert aus Breda, gen. Desjardins, der bis auf einen Rest vlämischen Naturalismus ganz im Lebrunstil aufgegangen ist. Seit 1670 ist er für Versailles tätig, 1689 wird er recteur de l'Académie. Um 1680 ist die Büste Colberts im Louvre entstanden. Sein bedeutendstes Werk, das Denkmal Ludwigs XIV. für die Place des Victoires in Paris 1680—86, wurde in der Revolution zerstört. Wir werden seine Einwirkung auf Schlüter nachweisen (S. 371). Die Bornzestatuette eines sprengenden Reiters in Versailles, Ludwigs XIV. (Abb. 345), wird ihm zugewiesen, ich komme in andrem Zusammenhang noch darauf zurück (S. 335).



336. Balthazar und Gaspard de Marsy, Tränke der Sonnenrosse. Versailles



337. Puget, Alexander. Versailles

Anselme Flamen aus S. Omer ist der letzte aus der großen Gruppe vlämischer Künstler, der genannt sein soll. Er hat seine Ausbildung bei Gaspard Marsy erhalten, war 1675—79 in Rom und trat nach seiner Rückkehr ebenfalls in die großen Werkstätten des Versailler Schloßbaues ein. Seine 1688 entstandene Gruppe, Kyparissos mit dem umkränzten Reh, hat schon etwas von der sentimental-poetischen Auffassung des nahenden 18. Jhhs.

Entschlossen hat sich italienischen Einflüssen Jacques Sarrazin hingegeben. Er hat 18 Jahre in Rom gelebt und als er 1628 zurückkam, war er erfüllt mit antiken und frühberninesken Formgedanken. Man übersieht angesichts seiner antikisierenden Werke, — das Grabmal Henri II de Condé der Jesuitenkirche in Paris, jetzt rekonstruiert in der Kapelle von Chantilly, ist das bedeutendste — leicht diesen barocken Einschlag. Die kniende Statue des heiligen Denis in S. Jean-S. François zu Paris ist mächtig, pastos und in jenem vollen plastischen Stil gearbeitet, der die Werke des römischen Barocks nach 1630 auszeichnet. Gerade Sarrazins Werk ist bestes Beispiel für das Formgemenge, das bis etwa 1660 in der französischen Skulptur wie in der französischen Dekoration herrscht. In Pariser Kirchen sind eine ganze Anzahl seiner Werke erhalten, man verzagt aber, wenn man ihnen nachforscht und sie auf einen Generalnenner bringen will. Antike, Domenichino, Bernini, Michelangelo, Duquesnoy sind hier verarbeitet, ein schwerblütiger Naturalismus bricht verschiedentlich durch, ebenso wie hin und wieder jenes echt französische Gefühl für die Linie die Führung übernimmt. Der Charakter der französischen Kunst dieser Zeit ist unendlich vielseitig, nicht aus innerlichem Reichtum, sondern weil sie bewußt und unbewußt allen Seiten sich als Lernende zuwendet.

Sarrazin gilt als Schöpfer der acht Karyatiden am Pavillon de l'horloge des Louvre, van Opstal, Buyster, Guérin sollen nur die Ausführer der technischen Arbeit gewesen sein. Ob man damit den zum Teil älteren Künstlern nicht Unrecht tut? Vielleicht handelte es sich hier um eine Gemeinschaftsarbeit, wo unter der Oberleitung Sarrazins den einzelnen Persönlichkeiten genügend Spielraum blieb. Das Monument Henri II de Condé in Chantilly, begonnen 1646, vollendet 1662, wurde bereits als Beispiel der klassizierenden Richtung erwähnt. 1657 ist die Statue des Kardinals de Bérulle ausgeführt. Andere Werke in S. Paul, S. Louis, S. Nicolas des Champs zu Paris.

Gilles Guérin wird als Schüler Guillains genannt, ist aber im Stil Sarrazin verwandt, mit dem zusammen er am Louvre, am Grabmal Henri II de Condé, in Schloß Maisons arbeitete. Im Auftrag der Stadt Paris meißelte er 1653 die jetzt in Chantilly befindliche Gruppe „Louis XIV adolescent terrassant la Fronde": der antik gerüstete junge König stellt seinen rechten Fuß auf das Haupt eines auf dem Boden zusammengebrochenen Kriegers, die Rechte mit gezogenem Schwert liegt über dem hochgestützten Schenkel, die Linke hält die Schwertscheide an der Seite, der Blick ist vorwärts gerichtet. Ich möchte darauf hinweisen, wie auch hier eine Antike die Grundidee gegeben hat, die damals noch im Pal. Rondanini zu Rom stand, später in die Münchner Glyptothek gelangte: der als Salber falsch restaurierte, sogenannte Alexander. Bemerkenswert, daß die Guérinsche Statue

die Ergänzung für den rechten Arm so vornimmt, wie sie die Archäologen Brunn und Urlichs korrigierend für die antike Statue verlangten.

Mit elementarer Wucht schleudert Pierre Puget Barockideen des Bernini- und Pietro da Cortona-Kreises in die französische Skulptur. Trotzdem seine Werke größte Anerkennung finden, Colbert Ludwig XIV. dafür interessiert, Louvois wie sein Vorgänger Gönner des Künstlers ist, Lebrun ihm einen bewundernden Brief schreibt, prallen seine Formideen von dem unter Leitung Lebruns sich immer fester fügenden und harmonisierenden Gebäude der französischen klassischen Kunst ab. Es ist falsch, einen dramatischen Gegensatz zwischen Puget und den Bildhauern um Girardon zu konstruieren: durch den Aufenthalt der jungen französischen Bildhauer in Rom waren ihnen ganz andere Dinge bekannt; höchstens sahen sie in Puget einen vollständig „Italienisierten", von dessen Kunst die Akademie ebensowenig berührt wurde, wie von der Kunst eines Bernini und Algardi. Man konnte sie anerkennen, bewundern, ohne sich von ihr erregen zu lassen und bewies gerade in solcher reifen Souveränität sein intellektuelles Akademikertum.

Verglichen mit seiner französischen Umgebung wirkt Pierre Puget fast gereizt brutal. In italienischer Umgebung fallen immerhin sein rücksichtsloser Naturalismus und die Art auf, wie er seine plastischen Gruppen nicht in sich rundet, sondern sie auseinander fahren läßt, wie die Führung der Bewegung im einzelnen ausschließlich von Kurven übernommen wird. Der Sebastiano in der Nische eines Vierungspfeilers in S. M. di Carignano zu Genua flammt geradezu auseinander; das Auge, das den Torso betrachten will, wird mit aller Gewalt durch Arme und rechtes Bein des Heiligen, deren zentrifugale Wirkung Baumstamm und Schwert unterstützen, an die Peripherie gerissen. Bei der Immaculata im Oratorio di S. Filippo Neri in Genua übernehmen diese Aufgabe die sich herausschleudernden Gewandmassen. In solchem Bau seiner Skulpturen liegt System. Man vergleiche mit den kreisenden Massen des Attilareliefs von Algardi (Abb. 260) das Diogenesrelief Pugets (Abb. 340): hier die aus der Ecke herausfahrende Linie vom Bein Alexanders und des Pferdes, die nach der anderen Seite über die Spaltung in den Unterarmen Alexanders hin durch die Fahnenstange weitergeführt oben zum Bild hinausstößt, und die Begleitung dieser Linie durch den fortgezogenen Arm des Hundehalters, das Feldzeichen auf der glatten Tempelmauer. Im Attilarelief ist die Leere in der Mitte die Zentralsonne der Komposition, um die sich alles ordnet, in der Diogenesdarstellung irrt der Blick von lauter Linienstrahlen gerissen ziellos umher. Arme und Beine um den Diogenes wirken wie ein Haufen durcheinandergestürzten Bauholzes.

Puget gilt als wilder, ungebärdiger Geselle. In seiner Biographie finde ich keine Züge, die diese Ansicht besonders unterstützen. Er hat weder wie mancher seiner italienischen Kollegen einen Mord auf dem Gewissen, noch sonst sich wüst benommen, vielmehr diplomatisch und klug Aufträge von Geistlichkeit und Fürsten für sich erzielt. Wenn es ihm in der akademischen Atmosphäre von Versailles nicht paßte, ist das leicht verständlich, seine Tätigkeit als Leiter der Schnitzwerkstätten für Gallionsbilder der hochgebauten Schiffe war nicht minder ehrenvoll, als Stuckdekorationen in Schlössern und Hôtels zu schaffen. Wenn seine Werke den Eindruck der Wildheit machen, so liegt es an dieser dezentralisierenden Kompositionsart, die allerdings einzig dasteht und jenem Arrondierungsgefühl entschieden entgegenarbeitet, dem seit der italienischen Renaissance die Künstler nachstreben und das besonders dem linear rundenden Empfinden der Franzosen zusagt. Trotz seiner Muskelberge ist Puget der unplastischste Bildhauer gewesen, wenn man unter plastisch die kubische Geschlossenheit einer Darstellung versteht. Gewiß, diese Art der Erscheinungsordnung ist Ergebnis eines künstlerischen Temperaments,

das sich mit rasender Wollust auf den Marmor wirft. Bei der Art der Durchlöcherung seiner Gruppen müssen die Marmorbrocken unter den Hammerhieben geflogen sein. Sie ist aber ebenso Ergebnis künstlerischer Erziehung: wir erfahren, das Puget sich in Rom dem Maler Pietro da Cortona anschloß, er selbst hat noch in den vierziger Jahren gemalt. Seine Gruppe Perseus und Andromeda (Abb. 339) wirkt wie eine Tuschskizze, und es ist kein Zufall, daß sein siegreicher Alexander (Abb. 337) nicht allein an den Entwurf Lionardos für ein Reiterdenkmal des Francesco Sforza sich anlehnt, sondern die Variation auf dem bekannten Blatt in Windsor bis auf Einzelheiten genau kopiert; um nötige statische Unterlage für das Pferd zu schaffen, statt des einen Gefallenen allerdings deren drei, ebenso der herauswehende Mantel Barockzugabe. Also auch hier Versuche malerischer Raumbewältigung!. Daß Puget im Bau einer Figur das komplizierte Motiv sucht, sich in der Terrakottastatuette eines Fauns im Museum von Marseille an Michelangelo, in anderen Stücken an Cortona anschließt, wird man leicht feststellen.

Form und Ausdruck bei Puget stets gespannt, selbst wo Begründungen dafür fehlen, doch erscheint die Spannung nicht als Resultat innerer Komplikationen wie bei Michelangelo. Die Krieger Alexanders (Abb. 340) machen Mienen, als ob sie sich im drängenden Schlachtgetümmel befänden, Diogenes selbst ist mehr Zelot als Stoiker. Wenn man jemanden bittet, ein wenig aus der Sonne zu gehen, braucht man kein Gesicht zu machen wie ein Kommunist, der gegen die Regierung wettert. So sucht Puget Situationen, die ihm die Möglichkeiten starker Affektdarstellungen gewährleisten. Herkules sitzt da wie ein Boxer nach dem ersten Gang, Milon brüllt in einer fatalen Situation auf. Er selbst stellt sich in seinem Marmorporträtkopf im Louvre um 1680 dar mit bohrenden Augen und zusammengekniffenen Lippen. Seine Atlanten am Rathaus in Toulon, die dem Carracci- und Cortonakreis, den Galerien der Pal. Farnese und Barberini in Rom entstammen, ächzen unter ihrer Last. Im Relief der „Pest in Mailand" findet er das Thema, das die wildesten Gebärden auslöst. Alles das ist italienischer Barock in höchst einseitiger Steigerung. Zarte Stimmungen hat er nicht umgangen, die beiden Immaculatadarstellungen in Genua sind innig und feierlich, der verschleierte Blick der Andromeda (Abb. 339), deren aufreizend sinnlich gearbeiteter Körper in den Arm des Perseus gleitet, wird durch den kleinen Eroten zu Füßen in Richtung auf die Stimmung der Puget wohlbekannten Theresa Berninis (Taf. VIII) interpretiert. Dieser Andromeda gegenüber denkt man auch ein einziges Mal an Rubens: Bild in der Ermitage zu Petrograd.

Die naturalistische, in der Durchbildung der Beigaben — etwa zu Füßen des Perseus: Flügel, Schild, Schwert, Gorgonenhaupt — bis ins Kleinliche getriebene Ausarbeitung wird von Puget mit außergewöhnlichen Kenntnissen im Anatomischen, in scharfer Beobachtung und einer selbst in Italien selten anzutreffenden technischen Gewandtheit zum Extrem gesteigert. Der Löwe, dessen Pranke dem wehrlosen, riesigen Milo in die Schenkel schlägt, zerrt hier Wunden in das Fleisch hinein, die dem Betrachter Qualen bereiten. Fäuste und Füße des sitzenden Herkules sind gemein wie die Extremitäten eines Hafenarbeiters. Die runzlige Haut des Diogenes, die aufreizende Rubensweichheit des Andromedaleibes finden in Frankreich ihr Gleichnis nur in den allzu exakten Beschreibungen eines Zola, und verleugnen mit aller Entschiedenheit eine Wurzel der französischen Kunst: die Antike. Ein Vergleich des Ercole Farnese mit dem Milo sagt alles: dort statuarisches Sein in Machtgebärde, hier Aktion, deren Blut strömt, deren Atem keucht.

Und in diesem gänzlichen Mangel alles Antikischen möchte ich auch den Grund sehen, warum ein Puget auf die höfische Kunst trotz verschiedener großer Aufträge des Hofes keinen Einfluß erlangt hat. Es fehlt das bindende Element. Puget ist selbst an italienischem Barock gemessen teilweise Extrem, um wieviel mehr mußte er es innerhalb



338. Puget, Studie zu einer ruhenden Venus. Chantilly

französischer Kunst sein! Ganz ohne Nachfolger ist auch er nicht geblieben, aber selbst den bemerkenswerten Veyrier würde man vergeblich in dem Werk von Gonse suchen.

Pierre Puget, 1622 in Marseille geboren, arbeitet zunächst als Schnitzer im Arsenal. Es war hier für die Bildhauerarbeiten an den Schiffen eine ganze Schnitzerschule tätig, die Stellung als sculpteur des galères du Roi eine sehr angesehene. Marseille formt mit Genua den Januskopf der ligurischen Häfen, auch heute noch erscheint es italienischer als französisch. So treibt es den kaum Zwanzigjährigen nach Italien, Genua, Florenz, Rom. 1643 ist er voll der ersten starken Eindrücke italienischen Barocks wieder in Marseille, 1646—49 kehrt er als freier Lernender nach Italien zurück, wird nicht als Zögling der Pariser Akademie in bestimmte Richtung gedrängt. Die derben dekorativen Arbeiten an den Galeren, von denen man einige Beispiele dieser Zeit in den Musées de la Marine zu Paris und Toulon findet, weisen auf den lebendigen italienischen Barock, nicht auf die Antike. Er sieht Bernini, Algardi bei der Arbeit, studiert die Galleria Farnese, die Fresken und dekorativen Arbeiten Pietros da Cortona. Zurückgekehrt nach Toulon sucht er Beschäftigung als Bildhauer und Maler. 1655 bis 1657 führt er die beiden Karyatiden aus am Rathaus, herkulische Männerhalbfiguren, deren Unterkörper wie bei ähnlichen Figuren Cortonas (Decke des Pal. Barberini) in Muschel- und Ornamentwerk ausläuft. Exceptionell ist auch in der Skulptur die Erfindung keinesfalls, schon an der Casa Leoni in Mailand sind solche Hermen verwandt; ähnliche Gallionsbilder hat es lange gegeben, nur die Intensivierung des Ausdrucks ist michelangelesk, gesehen in dekorativem Barockgefühl. Eine in dieser Zeit entstehende Arbeit, der Hercule de Vaudreuil, befindet sich restauriert im Museum von Rouen. Er wandelt das Motiv Michelangelos (Abb. 72) sehr glücklich ins Barocke ab.



339. Puget, Perseus und Andromeda. Versailles



340. Puget, Alexander und Diogenes. Versailles

Fouquet, dieser mit schier unglaublichem künstlerischem Instinkt begabte Finanzminister Ludwigs XIV., wird auf Puget aufmerksam. Ebenso hat er Lebrun, Levau, Lenôtre, Molière entdeckt, die später Ludwig XIV. gleich gewandt übernahm wie das gesamte Eigentum Fouquets. In seinem Auftrag ist der früher in Schloß Sceaux, jetzt im Louvre befindliche Hercule gaulois geschaffen. Zum drittenmal ist Puget in Italien, um den Marmor dazu aus Carrara zu besorgen. Fouquet hat sich an der Figur nicht mehr erfreut, 1661 bricht das Unglück über ihn herein. Sein Protégé geht nach Italien und setzt sich bis 1667 in Genua fest. Es entstehen als Hauptwerke der Sebastiano und der selige Alexander Sauli in den Kuppelpfeilernischen von S. M. di Carignano, das Tonmodell zu letztem im Museum von Aix. Ferner zwei Darstellungen der Immaculata im Albergo de' poveri und Oratorio di S. Filippo neri, — mich dünkt, nicht ohne spanische Einflüsse. 1667 kehrt er nach Frankreich zurück, beschäftigt vielseitig auch mit architektonischen Aufgaben in Marseille, Aix, Toulon. In seinen Gedanken kristallisiert sich ein monumentaler Ausbau des Marseiller Hafens, verbunden mit einem Denkmal Ludwigs XIV., 1688 muß er von dem Plan abstehen. Die Marmorgruppe des „Siegreichen Alexanders" in Versailles (Abb. 337) ist in dieser Richtung konzipiert. Die Beziehung zu Lionardo wurde vermerkt, den Constantin Berninis hat er kaum gekannt, wohl aber jenes Reitermonument für Ludwig XIV. (S. 251.)

Die Beziehungen zum Versailler Hof festigen sich. 1672 erhält er Auftrag auf zwei mächtige Marmorskulpturen: der Milo von Kroton wird endlich 1682 beendet, das Marmorrelief des Alexander und Diogenes sogar erst 1687, beide für Versailles bestimmte Stücke jetzt im Louvre. Die Ausführung des Milo bringt ihm 1678 den Auftrag eines Gegenstücks, Perseus und Andromeda (Abb. 339), 1684 vollendet. Die Gruppe bezeichnet in jeder Hinsicht einen Höhepunkt im Schaffen des Marseillers, der damals die Sechzig überschritten hatte. Sie trägt eine ausführliche Signatur: „P. Puget Massil. sculp. arch. et pic. sculpebat et dicabat ex. a. Dom. MDCDXXXIV — Ludovico Magno". Man kritisierte damals das Mädchen als etwas zu klein geraten, Ludwig XIV. fand beide Stücke vorzüglich und ließ sie 1688 von Joseph Vinache in Bronze nachgießen. Man müht sich, Puget zu halten. Sein Zeitgenosse Poulettier berichtet: „La cour fit tous ses efforts pour l'arrêter; rien ne put arrêter sa philosophie. Aussi désinteressé à Versailles qu'à Gênes, il ne fut sensible qu'à sa liberté; il courut se recacher dans sa province et mourut dans le sein de sa famille. Heureux celui à qui Dieu donne une si grande sagesse et qui peut la conserver jusqu'à sa mort." — Ist das, darf man fragen, jener derbe Geselle, wie man nach seinen Werken schließen könnte? Ihm geht es wie unendlich vielen Künstlern: Werk ist Sehnsucht, nicht Sein, künstlerisches, nicht soziales Temperament einer Persönlichkeit, die ganz anders geartet, Ergänzung in ihm sucht. Und gerade dieser Zug Pugets ist echt barock: als Schöpfer im Rausch über die eigene Persönlichkeit hinauszuwachsen! Sein letztes Werk, ein Relief von 1694, die Pest in Mailand, befindet sich im Musée de la Consigne zu Marseille. Eine ganze Reihe anderer Arbeiten im Musée des Beaux-Arts zu Marseille, im Musée de l'Arsenal und im Musée-Bibliothèque zu Toulon, endlich in Aix: Marmorarbeiten, Tonskizzen und Bronzereliefs (zum Teil Schularbeiten).

Unter seinen Schülern nimmt sein Neffe Christophe Veyrier einen bemerkenswerten Rang ein. Werke von ihm in der Kathedrale und in S. Jean de Malte zu Aix, dekorative Arbeiten am H. de Ville zu Marseille.

Wenden wir uns wieder der allgemeinen Entwicklung zu! Einflüsse des italienischen Barocks werden, wenn auch temperiert, dauernd lebendig gehalten durch die Académie de Rome. Einige Franzosen wie Legros und Théodon (S. 271) sind vollkommen italienisiert, doch auch in Frankreich begegnet man noch Ende des 17. Jhhs. Skulpturen, wie dem Grabmal des Louis Phélipeaux de la Vrillière in Châteauneuf (Loiret), die ganz im Sinne Berninis konzipiert sind (Abb. 274). Eine Terrakottastatuette dieses 1681 gestorbenen französischen Kavaliers gelangte vor einem Jahrzehnt in das Kaiser-Friedrich-Museum (Amtl. Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen, XXXII). Sie stammt aus italienischem Besitz und erweist sich als Originalmodell des Grabmals. Der ausgezeichnete Kenner italienischer Skulptur Sobotka vermutete in dem Künstler einen Italiener. In einem weiteren Aufsatz (ebendort, XXXIII) hat er sich für Domenico Guidi entschieden, von dessen im Auftrage des französischen Königs ausgeführten Skulpturen auch Pascoli zu berichten weiß. Sobotka hätte vor allem auf das Breslauer Denkmal Guidis (Abb. 273) hinweisen können, daß durch enge stilistische Verwandtschaft seine Annahme vollkommen bestätigt. Derartige Werke im Herzen Frankreichs zeigen, wie trotz aller selbstbewußten Einschätzung die französische Skulptur mit Italienischem durchsäuert bleibt.

Wenn Bernini 1665 nach Paris gerufen wurde, so wollte man von ihm Bauten und Skulpturen, vor allem aber auch Anregungen haben. Im Journal des Savants 1681 veröffentlicht der Abbé de la Chambre einen Eloge de Bernini und beweist damit, daß trotz aller Ablehnung das Bewußtsein für die Größe dieses Italieners auch zur höchsten Blütezeit der Akademie wach geblieben ist.

**A**us dieser Fülle nicht nur grundlegender, sondern immer erneut zuströmender verschiedenartiger Elemente, die die französische Kunst besonders in der ersten Hälfte des 17. Jhhs. aufweist, entwickelt sich nun im engen Anschluß an das politische Zentrum eine Stileinheit. Die damalige Zeit empfindet sie als eine klassische, den Beobachter setzt sie durch ihre Geschlossenheit, mit der sie in Architektur, Skulptur, Malerei und Kunstgewerbe auftritt, in Staunen, wenn er auch ihr gegenüber kaum ein Bedauern über Nivellierung der persönlichen Begabung unterdrückt. Die Erringung dieser Stileinheit ist weniger künstlerische Entwicklung als kunstpolitische Tat, weniger Gefühl als Intellekt, der immer wieder meint, das Lernenwollen und Lernenkönnen nach vorgefaßtem Plan sei das Ziel aller Kunstpolitik. Die treibende Kraft ist nicht einmal ein Künstler. Lebrun, der der Kunst von Paris seinen Stempel aufdrückt, ist nur Erfüller von Ideen, die ein Mächtigerer entwickelt hat: Jean Baptiste Colbert, seit 1661 Generalkontrolleur der Finanzen und damit an der Spitze des gesamten wirtschaftlichen und künstlerischen Lebens von Frankreich stehend. Kunst pflegt durch Politik nur indirekt beeinflußt zu werden und ist inniger verbunden mit geistigen Evolutionen. Hier tritt der verhängnisvolle Fall ein, daß sie politisch-intellektuelles Produkt wird, was dann andererseits zur Folge hat, daß der geistige Gehalt der Kunstwerke dem Gefühl wenig sagt und die Kunst zwischen sich und das Volksempfinden Schranken stellt. Der Angehörige der germanischen Rasse wird daher diesen Kunstleistungen des Louis-quatorze-Stils immer fremd gegenüberstehen. Vielleicht nicht nur er, denn auch in der französischen Rasse sind andere Triebkräfte tätig und mit dem geschlossenen System ist auch dort die Opposition geboren, die Grundlage des Rokoko bildet. Diese wachsende Opposition hat sich zunächst in den inoffiziellen Künsten, der Kabinettmalerei und der Dekoration, entwickelt, auf die Skulptur und vor allem die Architektur schlagen nur schwache Wellen über. Diese tiefwurzelnden Kräfte sind da, als sich von einheitlicher Basis aus die individuelle Persönlichkeit neu zu rühren beginnt, als der Vorstoß von Roger de Piles und Restouts Schrift „Réforme de la peinture 1681“ den Sprengstoff legen — ganz wie in der französischen Literatur und Politik.

Mit dem geschickt vorgebrachten Grunde, daß Selbständigkeit der Zünfte in der Kunst den Interessen des Throns zuwiderlaufe, wird Anfang 1648 in Paris die Académie royale de peinture et de sculpture begründet. Lebrun ist das treibende Moment. Aber erst 1664, als sich Colbert der kränkelnden Institution annimmt, ihr neue Satzungen verleiht und sie zum Instrument seiner Kunstpolitik macht, erringt sie ihre das Kunstleben beherrschende Stellung. Die politische Parallele liegt nahe: absolute Zentralisation unter dem Königtum, als Programm schon von Heinrich IV. aufgestellt, ist möglich, wenn die Sonderkräfte geschwächt oder zerbrochen sind. Lebrun und neben ihm Poussin besitzen das für Künstler erstaunliche politische Geschick, ihre Ideen mit dem Willen Colberts zu vereinigen, eine Koalition wird geschaffen, die alle Macht und große Talente auf ihrer Seite hat. Die Machtmittel der Akademie sind ungeheuer: nur ihre Mitglieder haben das Recht, im Salon auszustellen, alle Konkurrenzen beurteilt sie, sie vergibt die Staatsstellen und die offiziellen Posten, bestimmt die zur Ausbildung in ihren Zeichensälen zuzulassenden jungen Künstler, zuerkennt den Rompreis, macht Vorschläge für Verleihung der königlichen Pension, das heißt für eine beamtete Stellung. Sie übt die stärkste moralische Wirkung aus, sie hat immer Recht und ihre Lehrsätze sind ex kathedra gesprochen. Einzig sie vertritt die französische Kunst gegenüber Frankreich und dem Ausland. Andere Akademien, wie die 1691 gegründete Académie de Bordeaux, sind von vornherein nur dépendances von Paris.

Damit ist die höfische Kunst inauguriert, neben der die Kunstleistung der Zunftangehörigen ein klägliches Dasein fristet, neben der die Provinzkunst auf den zweiten Rang rückt. An diesem Block prallte Puget ab, trotzdem man ihn von gesicherter Position aus bewundern konnte.

Das Ziel der Akademie geht auf eine intellektmäßige Fixierung von Kunstgesetzen, zu deren Feststellung die Conférences dienen, die an jedem ersten Samstag im Monat stattfinden: car cet examen des Ouvrages les plus achevez fait découvrir qualité de secrets de l'art (Journal des Scavans 1669). Diese Absicht vertritt bereits das Statut von 1648: ils (die Mitglieder) se communiqueront les lumières dont ils sont éclairez, n'estant pas possible qu'un particulier les puisse toutes avoir ny pénétrer sans assistance dans la difficulté des arts si profonds et si peu connus.

1666 wird auf Betreiben Colberts die Académie de France in Rom begründet, Poussin, der ihr erster Leiter sein sollte, war bereits im November 1665 verstorben. Erfolg dieser Gründung ist, daß die disturbierenden italienischen Einflüsse nun ebenfalls bedachtsam in bestimmte Bahnen geleitet werden. Der Hochmut dieser Stipendiaten gegenüber dem lebensvollen römischen Barock wirkt manchmal grotesk.

Vgl. dazu die schon zitierten Correspondances des Directeurs de l'Académie de France à Rome (ed. de Montaiglon, Paris) und Castau, Les premières installations de l'Académie de France à Rome, Besançon 1889. Dieser groteske Hochmut tritt selbst noch bei einem so kritischen Kopf wie Courajod hervor, der in unerhörtester Anmaßung unter den Schülern Berninis zwei Kategorien unterscheidet: „les élèves et continuateurs qui valent quelque chose . . . sont tous des Français; . . . les élèves et sectateurs qui tombent dans les extravagances sont tous Italiens!" (Conférences professées Bd. III, S. 165.) Dabei spricht Courajod sehr richtig: l'académie de France à Rome a été un des rouages principaux et intentionnels de la déformation, de la désarticulation intellectuelle de la France artiste und prägt das treffliche Wort von der „dégallicanisation de France". Seine berühmte Formel für das 17. Jhh. lautet: „l'histoire de la période française de l'art international italien, pratiqué par l'Europe depuis la Renaissance classique." Wahres Verständnis aber für Barockprobleme wird man bei französischen Forschern nicht finden.

So hat die französische Romschule, auf die mit königlicher Unterstützung junge Stipendiaten der Akademie in Paris gesandt wurden, ein Sonderdasein innerhalb der römischen Barockkunst geführt. Sie besteht, nicht, um von der italienischen Barockkunst zu lernen, sondern um für vorgefaßte Ideen an der reicher fließenden Quelle sich zu schulen und das für sich zu nehmen, was sich mit der programmatischen Kunstrichtung verträgt. Der Brief, den in dieser Angelegen-



341. Girardon, Crucifixus. Troyes

heit Charles Perrault (Mémoires de ma vie, ed. Bonnefon, Paris 1909) im Auftrag Colberts 1665 an Poussin schrieb und der zunächst die Louvrefrage behandelt, ist so wenig bekannt, doch so wichtig, daß ich einige Sätze aus ihm zitiere:

„... A l'égard de la peinture et de la sculpture, que Sa Majesté aime singulièrement, et qu'elle regarde comme deux arts qui doivent particulièrement travailler à sa gloire et transmettre son nom à la postérité, elle n'omet rien de ce qui peut les remettre en leur dernière perfection. Ce fut par ce motif si noble et si louable qu'elle établit à Paris, il y a quelques années, une Académie royale de peinture et de sculpture, gagea des professeurs pour l'instruction de la jeunesse, proposa des prix aux étudians, et donna à cette assemblée tous les privilèges qu'elle pouvoit souhaiter. Cette institution n'a pas été infructueuse: il s'y forme des jeunes gens qui promettent beaucoup et qui donneront quelque jour d'excellens maîtres. Mais, parce qu'il semble encore nécaissaire aux jeunes gens de votre profession de faire quelque séjour à Rome, pour là se former le goût et la manière sur les originaux et les modèles des plus grands maîtres de l'antiquité et des siècles derniers... Sa Majesté a résolu d'y en envoyer tous les ans un certain nombre qui sera choisi dans l'Académie, et qu'elle entretiendra à Rome durant le séjour qu'ils y feront. Sa Majesté, considérant encore qu'il seroit très utile pour l'avancement et le progrès de ces jeunes gens, d'être sous la direction de quelque excellent maître qui les conduisît dans leur étude, qui leur donnât le bon goût et la manière des anciens, et qui leur fasse remarquer, dans les ouvrages qu'ils copieront, ces beautés secrètes et presque inimitables qui échappent aux yeux de la plûpart de ceux qui les regardent, et qui ne sont apperçues que par les plus habiles, pour cet effet, Sa Majesté a résolu d'avoir toujours à Rome quelque maître illustre pour avoir le soin et la direction des étudians qu'elle y envoyera, et Vous a choisi, Monsieur, et nommé pour celui qu'elle charge présentement de cette conduite..."

Der Brief wurde nicht abgesandt, trotzdem zählt er zu den wichtigsten Dokumenten, die wir über französische Kunstpolitik besitzen. Er spricht sich über alles aus: über das Ziel der Akademie, die Art des Unterrichts, die fast militärisch anmutende Disziplin, Gründe und Art des Romstudiums und besonders über den intellektuellen Eklektizismus. Als Bernini in seiner Rede in der Akademie am 5. September 1665 empfahl, Abgüsse noch Antiken anzuschaffen, um aus ihnen die Idee des Schönen zu extrahieren, mit der gerüstet man der Welt der Erscheinungen gegenüber treten könne, verstand er darunter etwas anderes als die Franzosen, die Begriffe aber decken sich (S. 236). Immerhin — Zwang entsteht nicht, wenn eigene Mentalität ihm nicht zuneigt. Falsch wäre es, nur das Müssen, nicht das Wollen zu sehen! Der methodisch arbeitende französische Geist findet hier seine extreme Erfüllung, nicht zufällig wurde Frankreich Hochburg des Jesuitenordens. Der Franzose hält sich gern für den Prototyp der liberté — er ist der krasseste und geduldigste Militarist.

Hat man diesen geistigen Angelpunkt der französischen Kunst zwischen 1660 und 1670 verstanden, so ist der äußere Ablauf der Kunst nur noch Illustration mit geringen Nuancen, die man breit oder knapp anlegen kann, ohne daß sich das Bild in seinen großen Zügen verändert, — ein Grund, warum selbst französische Spezialforschung auf Herausarbeitung der zahlreichen Bildhauerpersönlichkeiten dieser Zeit, die um das Zentralgestirn Lebrun und seinen Trabanten Girardon kreisen, bislang verzichtet hat.

François Girardon aus Troyes, der in jungen Jahren nach Rom geht und 1650 als Zweiundzwanzigjähriger zurückkehrend in Paris sich François Anguier anschließt, ist die ausführende Hand Lebrunscher Ideen. Im Grabmal für Jérôme Bignon in S. Nicolas du Chardonnet



342. Girardon und Regnaudin, Apoll mit Nymphen. Versailles

1656 zeigt er eine wahrhaft erstaunliche Phantasielosigkeit, jedoch gute technische Schulung. Das Ganze ist zusammengestellt, doch nicht wie ein römisches Barockgrab zusammenempfunden und gewachsen. Die beiden Tugenden zu Seiten der Büste, Veritas und Justitia, sind Kopien raffaelischer Motive, die Justitia ein genaues Spiegelbild der Sappho aus dem Fresko des Parnaß, der Hieronymus dem Lionardos im Vatikan ähnlich. Man vermag nicht zu glauben, daß dieser konventionelle Bildhauer Führer der französischen Schule werden soll. Ein Jahr später tritt er in die Akademie ein. Lebrun zieht ihn zu den dekorativen Arbeiten der Galerie d'Apollon des Louvre 1664—71 heran. Nach Lebruns Zeichnungen wird auch 1666—75 die Gruppe des von Nymphen bedienten Apoll gearbeitet, die 1699 entstandene Gruppe Pluto und Proserpina (Abb. 343) geht gleichfalls auf eine Zeichnung des bereits 1690 verstorbenen Lebrun zurück, und obgleich der Bildhauer das Grabmal Richelieus in der Egl. de la Sorbonne signierte: „Fr. Girardon Triscassin. inv. et sculpsit an. MDCXCIV", dürfte auch hierfür eine Skizze Lebruns zugrunde gelegen haben. Schätzt man das Kunstwerk nach seinem persönlichen Gehalt ein, so ist Girardon kein Erlebnis; beurteilt man es nach seiner plastischen Abklärung, seiner schulbildenden Kraft, als progammatische Erfüllung, so ist die Leistung bedeutend. Ihr Ausdruck ist gleich Null, ihre Form Kanon. Nichts ist Wagnis, alles Berechnung, die der Intellekt mitmachen kann, die aber gerade deswegen ihrer innersten, irrationalen Begründung entbehrt, ebenso wie die mathematischen Berechnungen eines Claude Perrault und S. Hilarions (vgl. „Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts," S. 229ff.), was wenigstens Claude unzweideutig zugegeben hat. Denn diese Mathematik denkt planimetrisch, nicht barock-infinitesimal!

Die Idee für den von Nymphen bedienten Apoll schreibt sich Charles Perrault, der gewandte Attaché Colberts, zu. Da der König als Devise die Sonne gewählt habe, viele der Gruppen von Versailles, wie das Latonabecken, sich schon auf Helios bezögen, sei das Motiv gegeben: de mettre Apollon qui va se choucher chez Thétis après avoir fait le tour de la terre, pour représenter que le Roi vient se reposer à Versailles après avoir travaillé à faire du bien à tout le monde. Es ist die große Zeremonie des coucher du Roi. Die Idee bringt der Bruder Claude zu Papier und entwirft auch 1667 die mit Muscheln und Tropfstein dekorierte Architekturgrotte, die einstmals am Platz,

wo heute das Vestibül der Schloßkapelle steht, sich in drei Konchen öffnete. In der mittleren standen Apoll und die ihn von den Spuren heißer Fahrt säubernden sechs Nymphen, in den seitlichen je zwei Sonnenrosse, von Tritonen getränkt. Lebrun machte die großen Zeichnungen, nach denen Girardon Apoll und drei (vorn stehende) Nymphen, Regnaudin die anderen drei (im Grunde stehenden und überschnittenen) Nymphen (Abb. 342), die Brüder Marsy (bäumende) Rosse und Tritonen rechts (Abb. 336), Guérin die Gruppe (mit einem saufenden Pferd) links arbeiteten. Die drei Abschlußgitter gegen den Park waren so geordnet, daß ihr schwer vergoldetes Eisenwerk eine strahlenschießende Sonne zeichnete: il sembloit que le Soleil fût dans cette grotte et qu'on le vît au travers des barreaux de la porte. Le roi soleil — Apollon! (Vgl. Description de la grotte de Versailles, Paris 1676, der auch die Darstellung in ihrer ursprünglichen Komposition nach dem Stich von Edelinck Abb. 342 entnommen ist.) Die drei Gruppen wurden dann schon 1684 in einem Boskett aufgestellt, 1778 erhielten sie ihre heutige, romantische und zerrissene Aufstellung in einer Felsenhöhle.



343. Girardon, Pluto und Proserpina. Versailles

Die Anregung zu solcher einem lebenden Bild gleichenden Gruppenbildung geht wieder auf die Antike zurück: auf Gruppen wie den Farnesischen Stier in Neapel, die 1586 in der Villa Medici zu Rom aufgestellten Niobiden. Der Franzose macht aus seiner Gruppe — Puget würde selbstverständlich anders komponieren — ein gebundenes Gefüge, die Nymphen ordnen sich in der berühmten raffaelischen, nach vorn sich senkenden und einrollenden Bogenform (Schule von Athen, Parnaß!) um den frei und beherrschend sitzenden Gott, symmetrische Rhythmen gestaltend. Die jetzige Anordnung (im Handbuch bei E. Hildebrandt, Französ. Malerei und Plastik des 18. Jhhs. Abb. 28) hat alles verdorben. Das Mädchen mit der flachen Schale wurde links in den Hintergrund gestellt, die Kannenträgerin klemmt sich rechts hinter den Gott, der jetzt erdrückt und überschnitten im Haufen steckt. Selbstverständlich kann man einer Gruppenanordnung von 1778 gegenüber keine Schlüsse machen, die die Klassik erläutern, und man steht erstaunt der Formulierung Nolhacs (Les jardins de Versailles) vom „groupement cadencé" gegenüber. Richtig hieran nur, daß die Gruppe linear, nicht räumlich komponiert ist. Daß für den Apoll die Antike des Belvedere benutzt wurde, lag nahe. Die Nymphen scheinen Genossinnen Guido Renischer Horen, wie sie den Wagen des Sonnengottes im Gartenhaus des Pal. Rospigliosi begleiten.

1672 entsteht für Versailles die Fontaine de la Pyramide, in vier Etagen sich sauber absetzend, die Figuren, wie es jetzt für Brunnen üblich, aus vergoldetem Blei. 1675 aus gleichem Material in Zusammenarbeit mit Lehongre und Legros d. Ä. das Relief der Nymphen am Dianabad. Duquesnoysche Motive werden von einer Schar entzückender junger Mädchen dargestellt. Man findet Anklänge an Correggio — die aus dem Wasser steigende Nymphe bei Girardon gleicht der in das Hemd schlüpfenden auf dem Ledabilde Correggios, das zwar erst 1722 nach Paris kam, von dem aber Girardon in Italien sehr wohl eine Kopie gesehen haben kann —, Anklänge auch an Domenichinos Triumph der Diana in der Villa Borghese. Doch erscheint hier Girardon trotz solcher Beziehungen naiv frei. Traditionen edelster französischer Kunst der Goujonzeit leuchten wieder auf, Watteau kündet sich an. Wie denn ganz allgemein im strengen Versailles die leicht übersehene dekorative, von akademischen Regeln ungebändigtere Dekoration auch innerhalb der höfischen Kunst Lebensfrische strömt. 1687 arbeitet Girardon das Relief Ludwigs XIV. im H. de Ville von Troyes, 1693 beendet er in dortiger Kirche S. Jean die von Juliot um 1550 begonnenen Reliefs am Altar. In dieser Zeit ist der bronzene Kruzifix in S. Rémy (Abb. 341) entstanden, der den milden Bolognatyp ins Leidende, Klagende abwandelt. Mehrere recht tüchtige Werke im Museum von Troyes. Was hätte Girardon leisten können, hätte er nicht als Ziel den höchsten Posten der



344. Vinache, Statuette Augusts des Starken. Dresden*



345. Martin van den Bogaert, Statuette Ludwigs XIV. Versailles

Akademie vor sich gesehen! In den neunziger Jahren muß auch die Porträtbüste des Boileau Despréaux im Louvre entstanden sein,

„grâce au Phidias de notre âge
me voilà sûr de vivre autant que l'univers"

meinte der geschmeichelte und eitle Literat.

1694 wird das jetzt an anderer Stelle als ursprünglich aufgestellte Grabmal Richelieus in der Egl. de la Sorbonne beendet. Eine Skizze begutachtete bereits 1665 Bernini. Da in dieser Zeit Girardon ganz von Lebrun abhängig ist, wird dieser auch der Verfertiger der Skizze gewesen sein. Der junge Robert le Lorrain half bei der Ausführung. Richelieu hatte den Wunsch ausgesprochen, nicht in üblicher Stellung als Betender, sondern in einer Geste der Hingabe an Gott dargestellt zu werden. Die Gruppe verlangt also als Ergänzung den Altar, vor dem sie ursprünglich stand. Das Denkmal mußte so zweifrontig werden, und diese Aufgabe ist sehr bedacht gelöst. Damit erhalten auch die begleitenden Frauenfiguren Sinn: Religio, die ihn stützt, Sapientia, die als klagende Sappho sich nach der anderen Seite wendet und als Vermittlerin zwischen Monument und Publikum aufzufassen ist. Leider ist es mir nicht möglich gewesen, eine richtige Ansicht zu beschaffen. 1699 wird die Gruppe Pluto und Proserpina (Abb. 343) in der Mitte der schönen, von Mansart 1685 ausgeführten Kolonnade des Versailler Gartens aufgestellt, eine Abänderung der Berninigruppe (Abb. 239) durch Wendung des Frauenleibes und Zufügung der Gefährtin: der Aufbau dreht sich hoch wie bei Giovanni da Bologna (Abb. 135) und hat wirklich Schwung. Aber leider entdeckt man, daß bereits eine Bronze des Francesco Susini im Albertinum zu Dresden verwandte Züge zeigt, auch hier also die Originalität Girardons verblaßt. Eine (französische?) Werkstattwiederholung im Hofe des Vaterländischen Museums zu Braunschweig aus Schloß Salzdahlum, Beispiel für die Rezeption französischer Kunst in Deutschland. Ebenfalls 1699 wird das 1692 gegossene Reiterdenkmal Ludwigs XIV. auf der Place de Vendôme in Paris enthüllt, nachdem ein zwölf Jahre früher gearbeitetes Reiterdenkmal als für den Platz zu klein der Stadt Beauvais überwiesen worden war. Ein anderes Reiterdenkmal Ludwigs XIV. hatte Girardon 1694 im Auftrag des Marschalls de Boufflers für das in der Picardie gelegene Schloß des Marschalls gearbeitet. Alle diese Denkmale sind in der Revolution zerstört.

Es ist hier am Platz, eine kurze Bemerkung über das Reiterdenkmal, diese bedeutende bildhauerische Aufgabe der Barockzeit, einzuschieben. (Vgl. dazu auch einige Bemerkungen bei Cicognara, Storia della scultura, Lib. VI, Kap 6 „Delle statue equestri".)

Daniele da Volterra, Giovanni da Bologna und seine Schule (S. 143, 146) kennen zwei Typen: das trabende und das sprengende Pferd. Der erste Typ ist zurückzuführen bis auf den antiken Marc Aurel, der



346. Girardon, Statuette Ludwigs XIV. Versailles



347. Girardon, Statuette Ludwig XIV. Dresden

trabt, während der Gattamelata Donatellos auf einem ruhig schreitenden Pferd sitzt; der Unterschied zwischen Schreiten und Traben wird nicht immer auseinandergehalten, ist für die Erscheinung auch nicht bedeutend. Den Typ des sprengenden Pferdes hatte bereits Lionardo für das Sforzamonument in Mailand wählen wollen, monumental ausgeführt ist er zuerst von Pietro Tacca im Denkmal Philipps IV. (S. 146). Unbekannt ist der Typ des ruhig stehenden und des galoppierenden Pferdes, dieser letzte bildhauerisch überhaupt noch nicht behandelt.

Der erste Typ des trabenden Pferdes wird in Paris eingeführt 1614 durch das Reiterstandbild für Heinrich IV. auf dem Pont-neuf von Pietro Tacca, denn erst 1634 gelangt das ältere, ursprünglich für ein Reiterstandbild Heinrichs II. von Daniele da Volterra 1564 gegossene Pferd nach Paris, zu dem Biard d. J. als Reiter einen Ludwig XIII. arbeitet, um auf der Place des Vosges aufgestellt zu werden. An diesem Typ schließt sich Girardon an. Unter den nach seinen Denkmälern gearbeiteten Statuetten lassen sich einige Variationen unterscheiden: eine genaue Kopie des Monuments auf der Place Vendôme bietet die Statuette im Louvre; andere Varianten in der Wallace Collection zu London, der Ermitage zu Petrograd. Die Statuette in Versailles (Abb. 346) mit aufgestemmtem Feldherrnstab — um nur den auffälligsten Unterschied zu nennen — die vorzügliche Statuette im Grünen Gewölbe von Dresden mit reicherem Mantel und Lorbeerkranz (Abb. 347) sind vielleicht Studien der anderen Reitermonumente. Ohne daraufhin Schlüsse zu machen, darf man als sicher annehmen, daß solche Statuetten schon vor 1699 gefertigt worden sind und auch an deutsche Höfe gelangten, ist doch Girardons erstes Reiterdenkmal bereits 1687 entstanden, dasjenige für die Place Vendôme schon 1692 gegossen. Eine Giuseppe Volpini zugewiesene Statuette Max Emanuels im Bayerischen Nationalmuseum zu München benützt Girardons Statuette als Vorbild, ebenso das Denkmal Friedrichs V. in Kopenhagen von Saly. Dieser Typ wird für die französischen Königsdenkmäler des 18. Jhhs. beibehalten (vgl. Steinmann, Die Zerstörung der Königsdenkmäler in Paris, 1917). — In Italien wurde dieser erste Typ barocker durchgearbeitet in den Reiterdenkmalen der Farnese zu Piacenza von Francesco Mocchi I (S. 265). — In Deutschland kombiniert Schlüter im Denkmal des Großen Kurfürsten (Taf. X) die Werke Girardons und Mocchis I, sein Denkmal ist kräftiger als das französische Reiterdenkmal, königlicher als die Farneseherzöge.

Der zweite Typ des sprengenden Pferdes wird in Frankreich durch Berninis Denkmal Ludwigs XIV. bekannt, nachdem Bernini für den Constantin diesen Typ bereits benützt hat (S. 251). Es scheint, daß sein Monument Puget (Abb. 337) und Martin van den Bogaert angeregt hat. Von letztem eine Statuette in Versailles (Abb. 345), vielleicht als Modell für sein Reitermonument auf der Place Bellecour in Lyon gedacht. Eine genaue Wiederholung im Grünen Gewölbe zu Dresden. Unter Beigabe eines Überrittenen und einer am hinten flatternden



348. Coyzevox, Fama und Pegasus. Paris

Gewandzipfel angefügten, mit Lorbeer krönenden Siegesgöttin folgt dieser Statuette Guillaume de Groff (?) in der Statuette Max Emanuels als Türkenbesieger im Bayerischen Nationalmuseum. Derber dort eine andere irrtümlich als August der Starke bezeichnete Statuette. In Paris ist die Statuette August des Starken im Grünen Gewölbe (Abb. 344) vor 1716 gearbeitet. Die von dem Katalog (1915) abgelehnte Nachricht, sie sei von Joseph Vinache gearbeitet, dürfte zu Recht bestehen, denn wir kennen einen solchen Replikengießer in Paris (S. 328). Ein jüngerer, 1697 geborener Vinache — der sonst so sorgfältige Lami hätte die in seinem Dictionnaire vorgetragene Ansicht, daß es sich um ein und dieselbe Person handelt, zu korrigieren — hat dann in Dresden im Anschluß an diese Statuette das große Modell gearbeitet, nach dem Ludwig Wiedemann das Reiterstandbild des Fürsten für die Dresdener Neustadt 1732—36 in Kupfer trieb. Auffällig ist, daß die Sockel der Statuetten Augusts des Starken und Max Emanuels gewisse Ähnlichkeiten zeigen. Sollte auch das Münchner Stück aus Paris stammen, die Arbeit de Groffs sich nur auf Zutaten wie die Reliefs beschränken? Falconets mächtiges Reitermonument für Peter I. in Petrograd steht am Ende der Reihe dieses zweiten Typs.

Der aus Lyon gebürtige Antoine Coyzevox, 1666 als Sechsundzwanzigjähriger zum Hofbildhauer ernannt, hat das höfische Glück genossen, etwa zehnmal Ludwig XIV., ebenso die meisten bedeutenden Franzosen der Zeit zu porträtieren und für viele das Grabmal zu errichten. Das hat ihn über Gebühr berühmt gemacht, denn von allen Meistern des höfischen Stils ist er derjenige, der den intellektuellen Akademismus am konsequentesten vertritt. Künstlerisch wird er eine allem Akademischen feindliche Zeit kaum interessieren, kunstgeschichtlich ist er Typ seiner Epoche. Wie die übrigen Künstler dieses Kreises hat er in Bronze und Marmor gearbeitet.

Daß Coyzevox als morceau de réception für die Akademie die Büste Lebruns im Louvre 1679 schuf — Terrakottamodell in der Wallace Collection zu London —, zeigt, zu wem er tendiert. Sein nach einer Skizze Lebruns gearbeitetes Grabdenkmal Colberts († 1683) in S. Eustache zu Paris ist Zusammenstellung gangbarster Akademie-



349. Coyzevox, Merkur und Bellerophon. Paris

motive, die nicht einmal durch plastisches Leben der einzelnen Stücke interessieren: ein auf zwei Sockeln erhöhter dunkler Sarkophag, darauf die betende Kniefigur des Ministers, sitzend rechts vom Sarkophag Abundantia, links Fides von Tuby aus Marmor. Das Schema etwas reicher wiederholt für Mazarins Grabmal im Collège des quatre nations (1689—93), heute im Louvre: der Sarkophag mit der marmornen Kniefigur erhöht, zu Füßen drei allegorische Sitzfiguren aus Bronze, die mittlere und die rechte von Tuby und Lehongre. Wo ist künstlerischer Instinkt, der die Dinge in Fluß bringt? Man erkennt das klassische gleichschenklige Dreieck in der Komposition des Ganzen, seine viermalige Wiederholung in den Hauptfiguren und verkleinert ein fünftes Mal in dem neben dem Kardinal hockenden Flügelputto. Das ist kein Zufall, kein nachträgliches Konstruieren von Proportionen; in dieser Zeit entwarf man so Fassaden (vgl. „Baukunst des 17. und 18. Jhhs.", S. 229ff.), so konstruierte man auch Reliefs, denn das Grabmal ist Relief auf einem Wandhintergrund. Weder bestehen Zusammenhänge des Inhalts noch des Raumes. Überreiche Durchwühlung plastischer und räumlicher Körper lehnt die französische Klassik als unrein ab, auch in die Einzelskulptur treiben nicht Raumkeile hinein wie in italienische Marmorwerke. Die drei Bronzefrauen schließen ihre Volumina zusammen, als seien sie aus Granit gehauen, nicht in knetbarer Masse modelliert.

Darf man französische Skulptur dieser Zeit dem Barock zurechnen? Eher nein als ja. Sie hat Beziehungen zum Barock, lehnt ihn aber als etwas Irrationales im Prinzip ab. Sie kennt die weichmalerische Oberflächenbehandlung der vlämischen Schule, ihr Wille aber ist auf antikische Einglättung einer selbst raffinierten Naturbeobachtung gerichtet. Wie in der Architektur sucht sie ihre Götter in der italienischen Hochrenaissance. Als barocker Individualismus in der französischen Skulptur durchzubrechen wagt, heißt er Rokoko (vergl. S. 343).

Die Antike bleibt der andere Pol, gegen den das Schaffen eines Coyzevox tendiert. Seine Nymphe mit der Muschel im Louvre 1683—85 ist die kleine antike Knöchelspielerin mit den erblühten Formen einer Aphrodite und dem Kopf der Clythia, — ich übersehe nicht, daß die



350. Coyzevox, Venus mit der Schildkröte. Versailles

Knöchelspielerin erst um 1730 auf dem Caelius in Rom gefunden wurde, das Motiv ist auch für antike Terrakotten verwandt, sogar als Nymphe mit Muschel; die Clythia des British Museum wurde 1772 erworben, soll aber schon lange vorher im Besitz des Fürsten Laurenzano in Neapel gewesen sein. Seine auf der Schildkröte kauernde Venus pudica 1686 (Abb. 350) übernimmt das bekannte antike Motiv, — doch ist der Unterschied sichtlich: es ist keine Schmälerung für die antike Göttin, wenn man Coyzevox zugesteht, er habe das Motiv königlicher gefaßt, räumlicher gerundet und die Teile in wundervollen Rhythmus zueinander gebracht. Nichts Geniales, keine Phantasie, kein Sturm des Erlebnisses, aber eine hohe Kultur des Sehens zeichnet dieses Stück aus. Ihm gegenüber versteht man den stammverwandten Forscher Gonse, der vor Coyzevox ausruft: „je l'aime et l'admire de toute mon âme!" Für die Porträtstatue der Marie Adelaïde de Savoye 1710 wird die Diana mit der Hirschkuh von Versailles benutzt — ist das verwunderlich in einer Zeit, wo Fürsten und Fürstinnen als Götter und Göttinnen fast ausschließlich die Oper bevölkerten? —, wiederum die gebauten Formen der Antike in melodische Rhythmik eines räumlich stärkeren, dekorativen Empfindens übersetzt.

Im Freidekorativen haben sich auch bei diesem Künstler strengen Akademikertums Kräfte entbunden, die ahnen lassen, welcher Disziplin er sich freiwillig in anderen Werken beugte. Die jubelnden Gruppen der Renommée 1701 und des Merkur 1702 auf Flügelrossen, für Marly gearbeitet und 1719 als Silhouetten am Ausgang des Jardin des Tuileries gegen die später ausgebaute Place de la Concorde aufgestellt (Abb. 348, 349), gehören auch heute noch zu den festlichsten Eindrücken, die Paris bietet. Technisch ist die Renommée ein Meisterstück, sie wurde aus einem Marmorblock herausgeschlagen. „Jamais", heißt es im Mercure de France, VIII, 1702, „sculpteur n'a manié le marbre avec plus de hardiesse n'y travaillé avec plus de diligence", und ein Madrigal von Leger (ebendort) reimte:

„. . . . . . . . . . . . . . . .
Quel art ingénieux à l'aide du Ciseau
Peut nous rien offrir de plus beau
Que ce Pegase, et cette Renommée
Tout y parle de toy Louis;
Cette Déesse accoutumée
A porter en tous lieux tes exploits inouis."

Je individueller eine Kunst, um so stärker treten die menschlich bewegenden Kräfte auf. Die Sinnlichkeit des italienischen Barocks ist unverkennbar trotz aller Überwachung durch den Jesuitismus, trotzdem Bernini sie niederkämpfte mit Lektüre der Predigten des Pater Oliva.



351. Tuby-Lehongre, Wassergötter des Bassin des Couronnes. Versailles (Phot. Alinari)

Die französische Gesellschaft schwamm trotz Bigotterie des alternden Ludwigs XIV. in einem Fluidum von Erotik und Unanständigkeit. Man kennt die Anekdötchen eines Tallement des Réaux, die Berichte der Liselotte. Was erscheint davon in der Skulptur? Vielleicht einmal Entzücken an einem hübschen Frauenkörper. Aber sind diese leicht enthüllten Busen nicht kühl, bleiben diese Schenkel nicht Marmor ohne jene reizvollen Fältchen und Polsterungen, die Rubens entdeckt hatte? Abstrahierende Klassik auch hier, denn wo der Körper ein Rechenexempel war, was hätten da Irrationalitäten zu suchen, die irrationale Triebe locken!

Antoine Coyzevox hat einige hundert Werke hinterlassen, solchem Schnellarbeiter mochte nicht einmal das Porträt Problem werden. Man vergißt, kaum daß man Versailles verlassen, alle diese Männer, Frauen und Dauphins. Es wäre zwecklos, sie aufzuzählen. Nachdem er 1667—71 in Zabern für den Kardinal Egon von Fürstenberg gearbeitet hatte (Skulpturen zerstört), ist er bis zu seinem Tode 1720 in königlichen Diensten tätig. Einige seiner Hauptwerke sind erwähnt. Es seien noch nachgetragen: 1677—85 dekorative Arbeiten im Versailler Schloß, nämlich Salon d'Apollon, de la Guerre (Ovalrelief Ludwigs XIV.), Galerie des Glaces (Kindergruppen), 1678 sein Selbstporträt im Louvre, 1685—86 Satyr, Bacchantin und Nymphe für die Kolonnade des Versailler Parks, 1686 Dordogne und Garonne des Parterre d'Eau in Versailles, 1689 Statue Ludwigs XIV. im Musée Carnavalet, 1689—95 ein Reiterdenkmal Ludwigs XIV. für Rennes, erst nach dem Stadtbrand 1726 aufgestellt (zerstört), 1701—09 Arbeiten für Marly, neben den Rossegruppen Neptun und Amphitrite, jetzt auf dem Cours Dajot zu Brest. Die Porträtstatue der Marie-Adelaïde 1710 zeigt keine Ermüdung des Siebzigjährigen. Noch 1715 arbeitet er eine kniende Statue Ludwigs XIV., jetzt in N. Dame, das Gegenstück Ludwigs XIII. von Guillaume Coustou.

Eine Entwicklungsgeschichte muß auf das Typische einer Kunstrichtung mehr ihr Augenmerk einstellen als auf Individualitäten, wenn diese ohne sichtlichen Einfluß bleiben. So darf sich die Darstellung mit kurzer Nennung der Bildhauer begnügen, die im Schatten Lebruns, geführt von Girardon, gegen Ausgang des Jahrhunderts tätig sind und selbst bei eingehenderer Behandlung in keiner Weise die vorliegende Skizze verändern würden. Die deutsche Spezialforschung wird sich wahrscheinlich auch aus anderen als augenblicklich naheliegenden Gründen nie um sie mühen. Alle diese Künstler haben für Versailles gearbeitet, dort wird man sie teilweise besser als in Paris studieren können, aber auch gerade dort beweisen sie, wie homogen die gesamte Produktion ist. Gegen Ausgang des 17. Jhhs. und in den ersten Jahren des 18. Jhhs. hat dann vor allem die Ausstattung von S. Louis des Invalides den Künstlern Arbeit geboten. Unter dem Fanatismus der Revolution haben die meisten kirchlichen Denkmäler schwer gelitten.

Jean Baptiste Tuby (Tubi), ein geborener Römer, zählt zu den tüchtigsten Mitarbeitern des Girardon-Coyzevox-Kreises und ist bereits als Mitarbeiter an einigen der für diese Zeit typischen Kollektivwerke, die



352. Lehongre, Nymphe des Parterre d'eau. Versailles

Einheitlichkeit des Stils zur Voraussetzung haben, erwähnt. Häufig hat er Entwürfe Lebruns benutzt. In Versailles arbeitet er 1670 den Char d'Apollon, gleichzeitig mit Lehongre die Gruppe der Tritonen und Nymphen des Bassin des Couronnes (Abb. 351), 1675 die Flora und vier Eroten überkränzt mit Blumen in einem Bassin, 1680 Rhône und Saône des Parterre d'Eau — die Idee des Parterres schreibt sich Colbert zu, die zahlreichen Bronzeskulpturen seit 1680 gearbeitet, die trefflichen Güsse durch die Brüder Keller ausgeführt —, 1682 die Allegorie Poème lyrique, 1684 die große Marmorvase mit der Allegorie auf den Frieden von Nymegen. In Paris ist er 1684 beschäftigt mit der Chordekoration von S. Séverin. In S. Louis des Invalides entsteht nach einem Entwurf Lebruns das Wandgrabmal Turennes, ein in ein gleichschenkliges Dreieck komponierter, von kurzem Obelisken aus schwarzem Stein gekrönter Aufbau mit der Gruppe des Generals, der in den Armen der Unsterblichkeit aus dem Leben scheidet; die beiden zu Seiten trauernden allegorischen Figuren von Balthazar Marsy, das Relief von van Clève. Ebenfalls nach Zeichnung Lebruns das Grabmal der Mutter Lebruns († 1668), ausgeführt in einer Kapelle von S. Nicolas du Chardonnet, die auch das Grabmal des Meisters von Coyzevox enthält: bei dem Klang der Posaune eines emporschwebenden Engels öffnet sich der Deckel des Sarkophags und mit gefalteten Händen erhebt sich aus ihm die von Leichenlaken umhüllte Greisin, ein für die literarisch-allegorische Motivstellung oft zitiertes Beispiel. (Vgl. Abb. 316).

Hauptwerk von Etienne Lehongre war das zerstörte Reiterdenkmal Ludwigs XIV. für Dijon 1686—90. In Versailles von seiner Hand 1683 die bewunderte Marmorstatue l'Air mit dem Adler zu Füßen: Wind weht das Gewand zurück und entblößt der Göttin Oberkörper, der wundervoll rein und edel gearbeitet ist. Ferner Reliefs an der Colonnade 1685—86 (Abb. 343), mit der nach einer schmeichelhaften Bemerkung des Mercure galant 1686 sich bewies „que le Roi est le plus magnifique prince de la terre, et que le marbre est présentement plus commun en France qu'en Italie" (Marmorstatuen waren an Stelle der Fontänen in den Arkaden projektiert); 1688 eine Fontäne mit drei tanzenden Kindern als Träger der Schale in der Allée d'eau; 1684—90 zwei Nymphen mit Eroten für das Parterre d'Eau (Abb. 352), ebendort Marne 1689 und Seine 1690.



353. Legros d. Ä., Nymphe des Parterre d'eau. Versailles

Thomas Regnaudin (Renodin), Schüler des François Anguier, arbeitet in den siebziger Jahren am Ceresbecken, 1689 Loire und Loiret des Parterre d'eau.

Pierre Legros d. Ä., Vater des italienisierten Legros d. J. (S. 272), ist der Schöpfer der Herme (terme) Printemps im Louvre. Ob nicht aus seinem Atelier die in Schwetzingen verwahrlost stehenden Jahreszeiten (Abb. 354) — ich fand nur noch drei — hervorgegangen sind, die Zeichen der Orientierung südwestdeutscher Kunst nach Frankreich sind? 1688 gegossen zwei Kinderfontänen für die Allée d'eau und zwei Nymphen des Parterre d'eau (Abb. 353); 1692 eine dem Bade entsteigende Venus als freie Kopie einer Antike, der Venus von Richelieu.

Von Laurent und Philippe Magnier, Vater und Sohn, sind für Versailles eine Nymphe am Parterre d'eau und einige dekorative Marmorskulpturen geschaffen. Von Laurent in S. Germain l'Auxerrois zu Paris, Chap. S. Landry, die Reste eines Grabmals für die beiden d'Aligre, von Philippe Reliefs in S. Louis des Invalides.

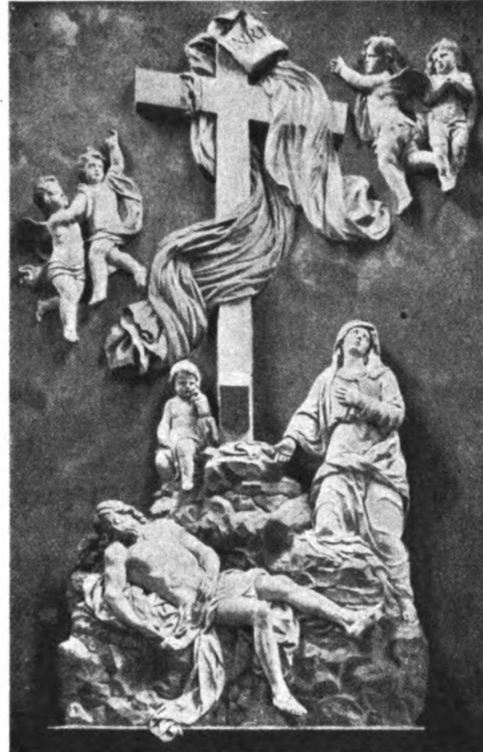
Ebenso ist Pierre Garnier in Versailles mit einigen Skulpturen vertreten. Im Antichambre der Bibliothèque nationale zu Paris der Parnasse 1721, eine Verherrlichung Ludwigs XV. Corneille van Clève ist durch Geburt und seine Ausbildung bei Michel Anguier französiert. Außer dem Bronzerelief am Grabmal Turennes (s. o.) ein gutes Bronzerelief einer Grablegung hinter dem Hauptaltar von Notre Dame am Sockel der Kreuzigungsgruppe aus der abgebrochenen Egl. des Capucines, eine Nymphe für das Parterre d'eau und die Kopie der antiken schlafenden Ariadne 1684—85 für Versailles. Im Jardin des Tuileries eine „C. van Cleve Parisinus ft. 1707" bezeichnete Marmorgruppe Loire und Loiret.

Pierre Mazeline, der für Versailles 1680 die Europe arbeitete, hat sich mit seinem vlämischen Landsmann Simon Hurtrelle (Urtels) assoziiert. Gemeinsam arbeiteten sie in Paris die Grabmale für Charles de Créqui in S. Roch und Letellier in S. Gervais 1685—86, für Montpellier die zerstörte Reiterstatue Ludwigs XIV.

Augustin Cayot ist Schüler Lehongres, später Gehilfe des Corneille van Clève. Seine Kindergruppe Cupido und Psyche 1706, in Marmor in der Wallace Collection zu London, in Terrakotta im Museum zu Aix, ist oft imitiert worden, so als Taufsteindeckel der Johanniskirche in Lüneburg, deren Becken Kinder wie die der kleinen Fontänen



354. Französische Schule, Frühling. Schwetzingen*



355. Girardon - Robert le Lorrain, Pietà. Paris

der Allée d'eau zu Versailles umgeben. Ein Selbstmord der Dido im Louvre 1711 ist von ihm als Aufnahmestück für die Akademie gearbeitet.

Ins 18. Jhh. überleitet Robert le Lorrain, der als nächster Gehilfe die alternde Hand Girardons am Grabmal Richelieus und beim Raub der Proserpina (Abb. 343) unterstützte. Nach einem Entwurf Girardons hat er zusammen mit Eustache Nourisson die Gruppe der Pietà am Kreuzesstamm mit weitflatterndem Tuch um das Kreuz und frei auf den Hintergrund gehefteten Englein gearbeitet als Grabmal für Girardon und dessen Frau 1702, heute in S. Marguerite. (Abb. 355). Die Szene ist ganz als Reliefbild behandelt, allerdings hat man mit einigen Korrekturen bei der Neuaufstellung nach der Revolution zu rechnen. Der Sieg des Malerischen in der französischen Skulptur ist gewonnen. Die Vorstöße des Rubensvorkämpfers Roger de Piles auf dem Gebiet der Malerei, die mit der Ausgabe des Dialogue sur le coloris 1673 nach dem ersten Geplänkel mit den formalen Prinzipien der Akademie ihre Formulierung fanden, beginnen sich auch in den benachbarten Künsten auszuwirken, der Bruch zwischen Klassik und Rokoko ist da. Robert le Lorrain vollendet mit der Tränke der Sonnenrosse um 1740 an der Fassade des H. de Soubise, was die Brüder Marsy (Abb. 336) geahnt hatten: Auflösung der präzisen Form im Geflimmer von Licht und Schatten, hier besonders radikal, weil das ganz flach über die tektonischen Gliederungen der Fassade gebreitete Relief das geheiligte Prinzip der französischen Fassadenbildung antastet.

Dem Atelier Girardons entstammt ebentalls Sebastian Slodtz, dessen naturalistisch frei komponierte Gruppe im Versailler Schloßgarten „Aristeus bindet Proteus mit Stricken an einen Felsen" in Werken wie dem Prometheus des Nicolas Sébastian Adam (Abb. 419) nachwirkt.

Als Meister des Übergangs haben auch zu gelten die Brüder Nicolas und Guillaume Coustou, Neffen und Schüler des Coyzevox, Guillaume Mitarbeiter von Legros in Rom — ein Sohn Guillaumes noch bis 1777 tätig —, deren frühe Werke, wie die Bronzen der Saône von Nicolas, des Rhône von Guillaume am einstigen Reiterdenkmal Ludwigs XIV. für Lyon, jetzt am Rathaus, sich in keiner Weise von den klaren, präzisen Figuren der



356. Nicolas Coustou, Louis Hector de Villars. Aix.

Flüsse des Parterre d'eau unterscheiden. An der Statue des Louis Hector, duc de Villars 1714 im H. de Ville zu Aix von Nicolas (Abb.356), dem reizenden Marmorbrustbild der jugendlichen Maria Leczinska,der Frau Ludwigs XV., von Guillaume im Schloß zu Versailles (Abb. 357), dem die Statue der vergöttlichten Königin im Louvre 1730 folgte, spürt man dann, wie die Formenschärfe sich zu erweichen beginnt, die Faltengrade verstreichen wollen und auf der Oberfläche eines Gesichts die reizenden Zufälligkeiten des modelé aufgesucht werden, die zuerst ein Rubens entdeckt, in Frankreich ein Watteau lockend gemacht hat. Die Chevaux de Marly 1740—45, jetzt am Eingang der Champs Elysées, sind ganz französisches Rokoko, diszipliniert durch Antike (Gazette des Beaux-Arts 1901).

Der höfisch-klassische Stil Frankreichs erlebt im 18. Jhh. seine Auflösung zum Rokoko, gegen die sich die kunstpolitische Disziplin lange und mit Erfolg gesträubt hatte. Hierüber muß völlige Klarheit herrschen: das französische Rokoko ist nicht letzte Entwicklung des italienischen Barockstils, sondern es ist die Formensprache, in der die französische Kunst die Auflösung ihrer eigenen, durch unumgehbare Einflüsse barockisierten Hochrenaissance erlebt, die daher nicht als Ablösung des italienischen Barocks, sondern als eine ihm zwar zeitlich folgende, formal jedoch parallele Erscheinung anzusehen ist (vgl. „Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts", S. 239 ff.). Es ist ein betrübendes Zeichen der Gedankenlosigkeit unserer kunstgeschichtlichen Periodisierung, wenn ein für einmaligen Fall geprägtes Schema auch dort verwandt wird, wo die Tatsachen

ihm nur in geringem Maß entsprechen. Man mag über die französische Einteilung nach Königen, style Louis XIII, Louis XIV, Louis XV denken wie man will — sie ist nicht fehlerhaft wie die Übertragung für Deutschland gültiger kunsthistorischer Begriffe auf andere künstlerische Kulturen. Die Reihe Renaissance, Barock, Rokoko hat volle Gültigkeit nur für Deutschland (vgl. S. 346). Die Reihe lautet für Frankreich: Renaissance, Klassik, Rokoko, und zwar Rokoko im italienischen Sinn einer Auflösung der Hochrenaissance. Ich bin mir durchaus darüber klar, daß eine innere Unlogik darin liegt, diese letzte Entwicklung abzutrennen, doch müssen Überzeugung und Wunsch sich hier alten und falschen Dispositionen des Handbuchs beugen, die nicht mir als Schuld angerechnet werden dürfen. Ein letzter Ausblick (Kap. XIII) mag diesem Fehler die Schroffheit nehmen.

**Neuere Literatur:** L. Courajod, Jean Warin et ses oeuvres de sculpture, Paris 1881. — E. Deménieux, Coyzevox, Notice sur sa vie et ses ouvrages, Paris 1882. — H. Jouin, Coyzevox, sa vie, son oeuvre et ses contemporains, Paris 1883. — L. Duplais, Etude sur les Anguiers, Paris 1890. — Ch. Ginoux, Les sculpteurs Levray, Langueneux, Turreau, Veyrier, Turreau dit Toro, Mancord, prédécesseurs ou successeurs immédiats de Pierre Puget à l'atelier du port de Toulon, Paris 1891. — Louis Gonse, La sculpture française, Paris 1895. — Stanislas Lami, Dictionnaire des sculpteurs de l'école française, Paris 1898—1911. — P. Auquier, Puget, Paris 1907.



357. Guillaume Coustou, Maria Leczinska. Versailles

## XII. Die deutsche Skulptur nach dem Dreißigjährigen Kriege.

Das anscheinend einheitliche Gesamtbild der Barockskulptur hat sich bei näherer Untersuchung in eine Fülle komplizierter und verschlungener Einzelprobleme aufgelöst. Barock ist internationaler Stil, gerade darum sind die Zutaten der einzelnen Nationen viel mehr der Verarbeitung durch andere Nationen ausgesetzt als bei Stilen, die fester in der Wesensart eines Volks verankert sind. Gotik und Renaissance haben verhältnismäßig sicher fixierbare Ausgangsstellen, Entwicklung und Ausbreitung vollziehen sich organisch, die einzelnen Nationen geben individuelle und begrifflich unschwer faßbare Interpretationen des Themas. Französische, deutsche, italienische Gotik, italienische, deutsche, französische Renaissance weisen formale und geistige Rassenunterschiede auf — je weiter man in den Barock eindringt, um so fühlbarer wird ein wirbelndes Strömen ohne ausgesprochene Richtung. Man fühlt sich dem Barock gegenüber wie auf einem Felsen, um den herum der Schwall der Wogen zusammendonnert. Die Entwicklung treibt bald sprunghaft voran, bald wird sie retardiert durch alte Momente, Hochrenaissance und Mittelalter führen ihm Wünsche und Kräfte zu. Einflüsse gehen ebenso vom Süden zum Norden, wie vom Norden zum Süden. Nationale Unterschiede bestehen und werden gleichzeitig verwischt. Gefühl, das sich ganz hingibt, steht neben Intellekt, der entschlossen Disziplin hält. Italienischer Barock absorbiert niederländische Elemente, die aus italienischer Spätrenaissance geboren sind, Frankreich begegnet dem Berninistil mit italienischer Hochrenaissance, Antike taucht in kühler Besonnenheit auf. Giovanni da Bologna aus Douai ist Wegbereiter des italienischen Barocks und gerade seine Traditionen versetzen rückläufig wirkend mit kühnem salto über zwei Jahrhunderte hin im Klassizismus dem Barock den Todesstoß (S. 396). Und als der Hochbarock in Deutschland Einzug hält, international und fast undefinierbar in seiner Physiognomie, da empfängt ihn altes gotisches Formgefühl, das das 16. Jhh. auszumerzen bestrebt war.

In keinem anderen Land liegen die Verhältnisse so verwirrt wie in Deutschland. Denn hier fehlt der Halt einer ruhigen Tradition, die Entwicklung ist durch äußere Ereignisse zertrümmert. Als die Kunst wieder zu leben beginnt, brechen in die entstandenen Lücken Einflüsse von allen Seiten herein. Wenn hier um 1700 trotz aller unverkennbaren Fremdkörper ein Nationales sich zu festigen beginnt, zeugt dies von so starker Kraft des künstlerischen Schaffensdranges, daß man die schmerzhafte Pause um die Mitte des 17. Jhhs. als Inkubationsperiode anzusehen geneigt ist, die statt Vernichtung zu sein Energien sammelte.

Die zweite Hälfte des 17. Jhhs. ist für Deutschland eine Epoche des Anschlußsuchens an die Tatsachen, die sich inzwischen in anderen Ländern vollzogen hatten. Erst um 1700 tauchen bemerkenswerte Künstlerindividualitäten auf. So wird es weniger darauf ankommen, mit solchen Markpfählen die Entwicklung abzustecken, als allgemeine Charakteristik zu geben, zumal der Mangel an Vorarbeiten hier ganz besonders empfindlich ist. Es scheint, daß die deutsche Kunst-

geschichtsforschung sich mehr und mehr auf ihre Heimat zu dieser Zeit besinnt und die Spezialarbeiten einiger süddeutscher Gelehrter dürften schon in nächster Zukunft wertvolle Resultate bringen.

Eine prinzipielle Erörterung ist hier am Ort. Die Lösung der Hochrenaissance in Italien ist der Barock, die Lösung des aus Hochrenaissance, Barock und Antike entwickelten klassischen Stils in Frankreich ist das Rokoko. Barock und Rokoko sind hier also Parallelen. Wie steht es mit Deutschland?

In Deutschland ließen sich Barocksymptome bereits zu Beginn des 17. Jhhs. feststellen: die Plastizität wurde erregter, malerische Tendenzen traten auf; in Norddeutschland führte diese Entwicklung bis zum Schwülstig-Dekorativen. Jetzt sucht man Anschluß an Italien und — im nördlichen Deutschland — an den niederländischen Barock. Eine Wertung der Stilsymptome stellt fest, daß die Tradition wieder aufgenommen wird, gestärkt durch den entwickelten Barock der Nachbarländer. Die Entwicklung dieser Tendenzen drängt die Plastizität weiter hoch, kompliziert formale Themen und entdeckt schließlich, daß manche Komponenten ihrer Sehnsucht bereits in französischer Kunst erfüllt sind. Frankreich fällt eine anregende Rolle zu. Doch nicht mehr. Deutsches Rokoko ist keine Nachahmung des französischen, gleich wie deutsche Spätgotik keine Nachahmung französischer Spätgotik ist, mag auch eine Kirche wie S. Maclou in Rouen im 15. Jhh. ähnliche Tendenzen zeigen. Das deutsche Rokoko ist nicht einmal eine Parallele des französischen. Es ist etwas ganz anderes, nämlich das mit fanatischer Konsequenz übersteigerte Prinzip des deutschen Barocks. Einzig hier bezeichnen die Begriffe Renaissance - Barock - Rokoko eine organische Entwicklungsreihe, in der Barock nur eine Annäherungsähnlichkeit mit italienischem Barock, Rokoko Gemeinsamkeiten nur in einigen äußerlichen Zügen mit französischem Rokoko haben. Man wird gerade mir nicht Absicht chauvinistischer Kunstauffassung unterschieben, aber es muß ausgesprochen werden: so verwirrt, gehemmt, abhängig die Entwicklung der deutschen Skulptur seit dem 16. Jhh. erscheint, einzig in deutschem Rokoko vollenden sich mit äußerster Konsequenz die Ziele, die der Formgedanke Barock zu involvieren schien, seitdem Bernini der Skulptur Richtung gewiesen hat. Einzig sie bietet die Trilogie, die fälschlich anderen Ländern ebenso zugewiesen wird, die Heiterkeit, Pathos, Rausch: Renaissance, Barock, Rokoko heißt. Wenn man von einer deutschen Sondergotik spricht, müßte man auch den Mut haben, den Begriff des Sonderrokokos zu prägen.

Eine schwache Tradition besteht um 1660. Nicht nur im Norden, wo die künstlerischen Kräfte bis zum Dekorativen abblühen konnten (S. 211). Auch im Süden bilden einige Künstler Übergang. Justus Glescker aus Hameln, in den Niederlanden und in Italien entwickelt, läßt sich 1648 in Frankfurt a. M. nieder und arbeitet 1648—53 die jetzt auf dem Altar des Westchors im Bamberger Dom aufgestellte Gruppe Maria mit Johannes und der knienden Magdalena am Stamm des Kreuzes. Man denkt eher an Reichel (Abb. 157) als an Bernini und Rombout Pauwels, die Ähnlichkeit mit den schlanken Figuren Burchard Ditterichs am Wolfenbüttler Hochaltar 1618 (Abb. 200) ist überraschend, wenn auch direkte Beziehungen kaum bestehen. Beweis nur, wie alte Formempfindungen auferstehen. Die Strudel und Wirbel spätgotischer Gewandung, Zackiges und Splissiges tauchen wieder hoch, durchdringen voller ausgreifende, bewußtere körperliche Funktionen. Ein Johannes der Täufer aus Holz (Abb. 360; Höhe 2,08 m), der aus dem Dom von Bamberg stammt, befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum und ist vielleicht mit Glescker in Verbindung zu bringen. Eine Margaretha aus Holz mit dem Drachen ebendort (Abb. 370; H. 1,78 m) unterstützt strudelreiches Gewoge ihrer Gewandung durch Polychromierung, in





358. 359. Bayerisch um 1660, Hauptaltar mit Anbetung der Hirten. Schwabmünchen*



360. Schule Glesckers(?), Johannes. München*



361. Schwäbisch vor 1700, S. Katharina. Nürnberg*

der Gold sich mit dunklen Farbentönen bindet. Ebenfalls aus dem dritten Viertel des 17. Jhhs. die großartige, leider augenblicklich wenig wirkungsvoll aufgestellte Katharina des Germanischen Museums in Nürnberg aus Holz (Abb. 361; Höhe 1,60 m). Sie ist schwäbischer Herkunft und knüpft an Traditionen an, die um 1630 noch in der süddeutschen, von den Niederländern beeinflußten Schule (S. 182) lebendig waren. Wieder breitet die Polychromierung über die Grundfarben Silber und Gold, erzielt mächtige starke Akkorde, mit denen die ausholende Bewegung großartig zusammenklingt. Solche Werke, die man noch vor einem Jahrzehnt um wenige hunderte Mark kaufen konnte, bezahlt der Kunsthandel schon heut um das Mehrfache mit Tausenden!

Der wohlerhaltene Altar in Schwabmünchen südlich Augsburgs (Abb. 358, 359; Breite 4,65 m, Höhe der Katharina 1,14 m) knüpft an Degler (S. 184) an, wie denn ganz allgemein Traditionen dieser Bildhauerwerkstätte sich sehr lebensfähig erweisen. Der um 1660 entstandene Altar ähnelt im Gesamtaufbau dem Altar in S. Ulrich zu Augsburg (Abb. 190): zu Seiten des Altartisches zwei Karyatidenengel, über dem Tisch ein Mittelfeld als flache Bogennische gestaltet mit der Szene der Anbetung aus Freifiguren aufgebaut, rechts und links Severin und Katharina von Säulen flankiert. Über dem Mittelfeld wieder in flacher Bogennische aus Freifiguren zusammengestellt eine Anbetung der Weisen, zu Seiten Ursula und Apollonia von Säulchen flankiert, also verkleinerte Wiederholung des Hauptmotivs und Zusammennehmen der Seiten wie bei Degler durch Viertelbogenstücke. Als oberer Abschluß



362. Bambergisch um 1700, Zacharias. München*

der Weltenrichter zwischen den knienden Maria und Johannes. Die Plastizität der Einzelfiguren stärker und kontrapostisch ausladender als bei Degler. Der Ausdruck sucht das Weiche, Schmelzende, ein wenig Parmiggianino klingt an.

Diese Beispiele mögen genügen für den Nachweis, daß eine Tradition, wenn auch in geringem Maße, in Süddeutschland fortwirkt. Sie vereinigt sich nun mit den immer stärkeren Einflüssen der italienischen Barockskulptur. An dieser Wendung sind wesentlich die Auftraggeber, Kirche und Fürstlichkeit, beteiligt. Der gestärkte Katholizismus hat der Kirche in weit höherem Maße als während des 16. Jhhs. und zu Beginn des 17. Jhhs. das Gefühl gegeben, internationales Instrument zu sein. Sie hat infolgedessen nicht gezögert, ihre künstlerischen Kräfte aus dem Lande zu beziehen, das diese in reichster und für damalige Anschauung vollkommener Weise bot: aus Italien. In den großen Zentren wie München, Würzburg sammeln sich Italiener, der Architekt zieht den Bildhauer, der Bildhauer den Stukkateur nach sich. Ebenso war die Kunstpolitik der Fürsten geneigt, sich nach anerkannten Zentren zu richten. Es wird jetzt üblich, daß nicht nur Künstler, sondern auch Fürsten nach Rom reisen, angezogen von dem dortigen gesellschaftlich-politischen Leben, und sich von dort ihre Hofkünstler mitbringen (S. 268). So wird besonders im Süden Deutschlands die Begünstigung italienischer Künstler, der Hinweis auf Italien Richtung gebend für die Einheimischen, auch wenn sie nicht selbst in Italien Bildung suchen.



363. Schweigger, Brunnenfigur (Kopie). Nürnberg*




364. Bayerisch um 1690, Grabmal Christophs
von Freiberg. Augsburg*



365. Würzburgisch um 1700, Magdalena. Bückeburg*



366. Würzburgisch um 1700. Madonna. Würzburg*



367. Würzburgisch um 1710, Engel. Würzburg*

J. L. Bromig kopiert für Nürnberg 1687 reichlich schematisierend Berninis Fontana del Tritone, ebenso unverkennbar weist der Neptun in Würzburg 1698, der Gabelmann, nach Italien. Der Neptunbrunnen Georg Schweiggers für Nürnberg, dessen Figuren er 1660—68 zusammen mit Christoph Ritter fertigte, nachdem beide zu Vorstudien vom Rat nach Italien gesandt waren, ist italienisch in seiner Idee, originell in Durchführung und Detail. Die Figuren kamen 1797 nach Rußland, doch sind 1902 getreue Kopien nach dem Original hergestellt (Abb. 363). Hier spricht nicht der Barock allein, sondern stark auch der elegante Stil Giovannis da Bologna. Melchior Barthel aus Dresden arbeitet in Venedig 1657—70 (S. 284). Zusammen mit Baldassare Longhena errichtet er das Grabmal des Dogen Giovanni Pesaro in S. M. dei Frari, an dem vier mächtige Mohrenatlanten aus schwarzem Marmor mit weißen Gewändern das Obergeschoß des Wandgrabes tragen, das mit einer Anzahl allegorischer Statuen und Gruppen im Berninistil bevölkert ist. Die Zerpflücktheit des Gesamten, die im Detail bis zu den durchlöcherten Gewandungen der Mohren geht, verrät einen bezeichnenden Mangel an kompositionellem Empfinden. In Dresden ist Barthel später als Hofbildhauer nur noch zwei Jahre tätig, aber die italienischen Statuen, die der Hof bezog, die Wirksamkeit Mattiellis zeigen, wohin die Tendenz geht. Das Grabmal des Johann Christoph von Freiberg († 1690) im Dom von Augsburg (Abb. 364; Höhe der Figuren 1,52 m) komponiert Erinnerungen an Bernini. Es wird grauer, rosa und rötlicher Marmor, für Justitia und Castitas weißer Marmor verwendet, man erkennt die Trauernden vom Grabmal Urbans VIII. (Abb. 249), das Gerippe vom Grabmal Alexanders VII. (Abb. 250). Degler steht am Anfang, Permoser am Ende dieser Reihe.

In Süddeutschland kristallisieren sich zwei Hauptzentren heraus: die Würzburg-Bamberger Schule, die sich im 18. Jhh. um Balthasar Neumann vollendet, die Münchner-Oberbayerische Schule, die sich mit der Wessobrunner Schule und der großen Familie der Feichtmayr über Tirol, Schweiz und Bodenseegegend ausbreitet. So führt die Erfüllung jedesmal über den Barock hinaus zum Rokoko, in das ein Ausblick wenigstens mit Kap. XIII vergönnt sei.

In Würzburg ist es die Bildhauertätigkeit um den italienischen Architekten Petrini, die die



368. Bambergisch um 1710,
Madonna. Bamberg
(Phot. Folkwang)



369. Peter von Strudel, Madonna.
Wien
(Phot. Reiffenstein)

Bewegung in Fluß bringt. Die einheimische Skulptur, deren Entwicklungslinie in den zahlreichen datierten Madonnen an den Fassaden der Privathäuser zu verfolgen ist, kommt schwerfällig und langsam nach. Schwer und voll in den Bewegungen, massig in ihrer Plastizität, pompös in ihrem geistigen Ausdruck sind die Figuren an den um 1700 entstandenen Altären des Würzburger Domes, an den Pfeilern von S. Martin zu Bamberg, in der Stadtkirche von Lauda (später verwendet für einen Rokokoaltar). Das Bayerische Nationalmuseum bewahrt aus dieser Zeit einen dunkelpolychromen Zacharias aus Holz (Salomo?) mit einer zu ergänzenden Harfe, der aus Bamberg stammt und in seiner gewaltigen Monumentalität zu den großartigsten Skulpturen des deutschen Barocks zählt (Abb. 362; Höhe 2,00 m). Das Pathos schwerhängender Falten, die statuarisch ruhige Haltung, die konzentrierte Größe des Ausdrucks lassen selbst den sehr hochgegriffenen Vergleich mit den Naumburger Stifterfiguren der deutschen Romanik nicht übertrieben erscheinen. Wer aber selbst von den Fachgenossen kennt diese Barockskulpturen? Die Erscheinung strebt das Gewaltige an. Der Kontur bleibt geschlossen, die Gliedmaßen reißen das Volumen nicht auf, der Faltenwurf, selbst wenn er knittert, bleibt schwergebunden. Die Körperformen sind muskulös, an Frauenarmen runden sich die Muskeln von Männern. Jedwede Laszivität liegt dieser



370. Bayerisch um 1670, Margaretha. München* (S. 346)



371. Balthasar Ableitner, Lucas und Matthäus. München*

Epoche fern. Als weiteres Beispiel bringe ich eine kniende, leider abgelaugte Figur aus Würzburg (Abb. 365; Höhe 1,20 m), Eigentum des Fürsten von Bückeburg. Die am Kreuzstamm kniende Magdalena mit der ursprünglichen Bemalung im Kaiser-Friedrich-Museum, aus der unteren Maingegend stammend, ist hier gleichfalls zu nennen, steht jedoch an Qualität weit zurück.

Nach 1700 werden die Formen bewegter und graziler. Eine kleine Madonna aus Lindenholz im Würzburger Luitpold-Museum (Abb. 366; Höhe 0,37 m) repräsentiert den Stil A. 17. Jhhs. gut: Kurven beginnen durch den Körper zu gleiten, die Gewandung weht ab, der Ausdruck bekommt etwas Sehnsüchtiges, das zärtlich oder schmachtend sein kann, das Kind ringt sich lebhaft von der Mutter los. Der Alabasterengel am Hochaltar der Universitätskirche (Abb. 367; Höhe 0,88 m) stammt aus der Zeit der Restauration des Baues, die 1707 vollendet war. Der Altar kam später nach Kitzingen und wurde erst 1884 an seiner ursprünglichen Stelle wieder errichtet. Man glaubt zunächst eine durch den Klassizismus erkühlte Rokokograzie zu sehen, die Entwicklung ist umgekehrt, der schwere Druck hebt sich, um dann in sein Gegenteil umzuschlagen. Einen kleinen Schritt weiter führt die lebensgroße klagende Madonna aus bemaltem Stuck um 1710, die aus ihrem alten Zusammenhang genommen heute am Ende des nördlichen Nebenschiffes von S. Michael zu Bamberg steht (Abb. 368): die Peripethie ist nahebei, wir stehen an der Schwelle des Rokoko. In den Schwung der Falten, die ähnliche Grundmotive wie das Würzburger Figürchen (Abb. 366) zeigen, beginnen sich Knittermotive einzuschleichen, die Silhouette fängt an zu flackern, der Ausdruck nähert sich dem Ekstatischen.



372. Andreas II. Faistenberger, Verkündigung. München*

Gute Beispiele des bayerischen Stils der siebziger und achtziger Jahre des 17. Jhhs. sind die vier überlebensgroßen Apostel, je zwei rechts und links vom Hochaltar in S. Cajetan zu München aus (später?) weißgestrichenem Holz (Abb. 371). Auch hier geht die Plastizität auf das Mächtige, im Schwung der Gewandung spürt man stärker als in der fränkischen Skulptur den Einfluß Italiens. Doch genügt die Kraft noch nicht, um die Gewandung durchzuorganisieren, man begnügt sich mit Motiven, die über eine massivgeschlossene Grundform gebreitet sind. Ebenso die Bewegung auf die Extremitäten beschränkt. Der Schöpfer dieser Figuren ist Balthasar Ableitner, dessen Geburtsdatum mit 1613 angegeben aber vielleicht doch zu früh gegriffen wird. Jüngere Bildhauer dieser Familie sind noch in der ersten Hälfte des 18. Jhhs. nachweisbar. Die lokale Forschung hat bereits einige Künstlerpersönlichkeiten wie Johannes Schwaigger in Großgmain herausgearbeitet (Monatshefte für Kunstwissenschaft 1919), in deren Werken sich ein vollerer plastischer Stil mit stärkerer Durchmodellierung des Volumens und lebhafterer Bewegung bemerkbar macht.

Die Vermittlungsrolle zwischen Italien einerseits, Süddeutschland und Oesterreich andrerseits fällt der Tiroler Skulptur zu. Bezeichnende Beispiele die Altäre in S. Wolfgang und Mondsee, als deren Künstler Meinrad Gutenbichler genannt worden ist. Es ist der Stil Berninis in seiner besonderen Ausbildung, die er in Venedig gefunden hat, in dem das Malerische in reicher und stark unterhöhlender Behandlung des Gewandes Ausdruck sucht. Leider ist dieses Gebiet, das stilgeschichtlich wertvolle Aufschlüsse geben würde, kaum bearbeitet.

Die Fühlungnahme mit der italienischen Formenwelt gelingt Andreas II. Faistenberger, der zunächst bei seinem Vater in der Lehre war, dann wahrscheinlich Ausbildung in Italien gesucht hat. 1676 wird er als Kurbayerischer Hofbildhauer angestellt und arbeitet für München und Umgebung eine große Anzahl von Holzskulpturen, an denen sich eine große Bildhauerschule von Bedeutung ausbildet.

1680 entsteht der Altar in Indersdorf bei Dachau, seit 1681 ist er in S. Cajetan und im zugehörigen Theatinerkloster zu München tätig. 1710—11 das große Altarwerk im Bürgersaal errichtet mit dem Reliefbild der Verkündigung in der Mitte (Abb. 372). Fast vollrunde Figuren sind auf den Grund aufgelegt, die Formen sind weich, schmiegsam, beinah zärtlich. Die Schnitztechnik bewundernswert und sehr variabel, die Faltenprofile bewegen sich von schnittigsten Graten bis zu ganz flachen Rundungen, in immer wechselvoller Art das Licht über die Flächen führend, in sanftester Tonmischung verbindet sich matte Vergoldung mit Silbertönen. Die Silhouette beginnt sich zu lockern. Seiner Schule entstammen auch die vier Trägerinnen der Orgeltribüne,

deren allzu glänzende Vergoldung erst seit ihrer Restaurierung 1902 besteht. Das letzte große Werk Faistenbergers sind die vier Kirchenväter am Hochaltar der Peterskirche 1731—34, Nachfolger der Berninischen an der Kathedra Petri (Abb. 256), doch läßt gerade solcher Vergleich erkennen, wie hier die Plastizität noch gebunden ist, die Beweglichkeit mehr durch zitterndes Spiel der Oberflächenbehandlung des Gewandes als durch besondere Organisation des Körperlichen erreicht wird. Wie in der deutschen Spätgotik wird die Gewandung Trägerin eines dekorativ gerichteten Ausdrucksgefühls. Diese Tendenz verstärkt sich und ist schließlich bezeichnendes Symptom des deutschen Sonderrokokos.



373. Giovanni Giuliani, Christus und Magdalena. Heiligenkreuz

Schüler und Mitarbeiter von Andreas II. Faistenberger sind Bernhard Prützler, Georg Greif und Giovanni Giuliani aus Venedig. Dieser hat später die Kreuzganggruppen im Kloster Heiligenkreuz bei Wien (Abb. 373) geschaffen und ist als Lehrer Raphael Donners Bindeglied zwischen der Münchner Schule und der Wiener (S. 398).

Neben den Faistenberger und ihrer Schule ist es die große Dekoratorenschule der Feichtmayr aus Schongau-Wessobrunn, von denen Franz Joseph und Johann Michael I. schon Ende des 17. Jhhs. tätig sind, die die Grundlagen des Rokoko schafft. Ihr Arbeitsgebiet reicht von Tirol bis Unterfranken, von Oberbayern bis an den Bodensee und nach Mittelbaden. Frühste Arbeiten des Franz Joseph und Johann Michael I. Feichtmayr im Kloster von Einsiedeln, wo sie im Chor neben die strengen Statuen Michael Hartmanns aus Luzern 1675 lockere Barockfigürchen 1687 stellen (Abb. 374). Die späteren Angehörigen der Familie sind Architekten und Stukkateure, Bildhauer und Maler. Sie entwickeln in glänzender Weise die dekorativen Eigenschaften des deutschen Rokoko.



374. Michael Hartmann, Bischof. Franz Joseph - Johann Michael I. Feichtmayr, Putti. Einsiedeln
(Phot. Pater Kuhn)

Im nahen Salzburg macht sich frühzeitig starker italienischer Einschlag geltend. Giovanni Antonio Dario errichtet 1656—62 den Residenzbrunnen. Auf einer Felsenmasse in der Mitte des Beckens, aus der vier Wasserpferde vorsprengen, baut sich der Stock hoch mit zwei Schalen, die von Atlanten und Delphinen getragen werden. Den oberen Abschluß bildet ein Triton, gleichend dem der Fontana del Tritone Berninis. Selbst wenn Dario nicht die Skulpturen gearbeitet haben



375. Braun von Braun, Liutgard.
Prag



376. Pragisch um 1720,
S. Wenzel. Prag*

sollte, kommen für sie nur italienisch geschulte Bildhauer in Frage. Aus Steiermark stammen Wolf und Wilhelm Weissenkirchner, erster Schöpfer einiger Skulpturen des Salzburger Doms, letzter bekannter als Lehrer Balthasar Permosers. Bernhard Mändl ist der Bildhauer der Siegmundschwemme 1695, deren Rossebändiger in prächtig barockem Schwung das Motiv der Dioskuren vom Quirinal aufnimmt.

In Peter von Strudel, Maler und Bildhauer aus Tirol, erhält die Wiener Skulptur ihre führende Persönlichkeit. Er begründet 1692 als Privatunternehmer die Wiener Akademie, die 1705 zur Kaiserlichen Akademie erhoben wird. Ihr erster Direktor ist Strudel. Seine Schulung als Maler hat er in Venedig durchgemacht, in seinen Skulpturen, den Marmorwerken der Kapuzinerkirche (Abb. 369), der Marmorstatue des Don Juan d'Austria im großen Saal der Hofbibliothek zu Wien erweist er sich als Zögling der bolognesisch-venezianischen Barockskulptur. Die Auffassung geht trotz der Darstellung von Affekten wesentlich ins Dekorative. So bilden sich in der Formbehandlung Strudels Eigenarten heraus, in erster Linie für die Faltenbehandlung, für die Typik des Gesichts, die ans Manierierte streifen.

Dieser Manierismus ist neben dem Dekorativen ein charakteristischer Zug des deutschen

Spätbarocks. Wie verwandt die Erscheinungen teilweise sind und wie schwer, ja unmöglich es bisweilen ist, im Kunsthandel auftauchende Skulpturen zu lokalisieren, zeigt der Vergleich einer Strudelschen Figur (Abb. 369) mit der etwas jüngeren Bamberger Madonna (Abb. 368).

Eine dekorative Glanzleistung der Wiener Schule ist die Dreifaltigkeitssäule auf dem Graben in Wien 1687. Der Entwurf zu dieser riesigen Wolkenpyramide stammt von Lodovico Ottavio Burnaccini, der in Wien als Architekt und Theaterregisseur beschäftigt war, die Skulpturen sind von Peter von Strudel gearbeitet, der hierbei von seinen Brüdern Paul und Dominicus Strudel, Johann Frühwirth und Matthias Rauchmüller unterstützt wird.


377. Braun von Braun, Atlantenstudie. München

Prag ist ein weiteres wichtiges Zentrum dekorativer Barockskulptur. Hier vereinigt die Karlsbrücke eine ganze Gruppe von ersten Meistern wie Johann Brokoff, den bedeutenderen Ferdinand Maximilian Brokoff, Prokop, Wenzel Jäckel und vor allem Matthias Braun von Braun. Die Arbeiten dieser Künstlergruppe könnte man am besten als Verschmelzung Berninischer Formen mit dem Phantasiespiel dekorativer Gartenskulpturen bezeichnen. Konsequent geht man der kubisch geschlossenen Form aus dem Wege. Ein Grabmal wie das des Wratislaw von Mitrowitz in der Jakobskirche 1715—16 baut sich an der Wand vor einer Pyramide als Hintergrund auf, doch sind die Figuren einer weinend zusammengebrochenen Frau, eines stehenden Chronos, eines auffliegenden Posaunenengels um die Liegefigur, die eine Allegorie der Religio wie am Grabmal Richelieus stützt, so verteilt, daß der gesamte Aufbau asymmetrisch wird. Bewußt asymmetrisch werden auch die späteren Gruppen der Karlsbrücke gebaut: die Pietà von Johann Brokoff 1695 steht noch zwischen zwei klagenden Engeln, beim Franz Borgia 1710 werden die seitlichen Figuren durch Sitzen und Stehen differenziert, statt des Sockels führt F. M. Brokoff beim Ignatius 1711 den auf Allegorien und Trophäen geballten Unterbau ein und entwickelt die Figur schräg nach rechts oben. 1710 hatte Braun von Braun mit seiner Liutgart vor dem sich neigenden Kruzifixus (Abb. 375) die Richtung gewiesen. Seine Gruppe des heiligen Ivo 1711 komponiert diese Asymmetrien überaus gewandt plastisch nach allen Seiten durch. Der dekorativen Richtung folgend ist die Modellierung eilend und flüchtig. Dieser Kunst kommt es nicht mehr auf Einzelheiten an, sondern auf malerische Massen- und Gesamtwirkung in Verbindung mit einem architektonischen Gerüst. So sind denn auch von ihr die größten Leistungen bei dekorativen Ausstattungen von Kirchen und Schlössern vollbracht. Böhmen ist ein Meer barocker Herrlichkeiten!

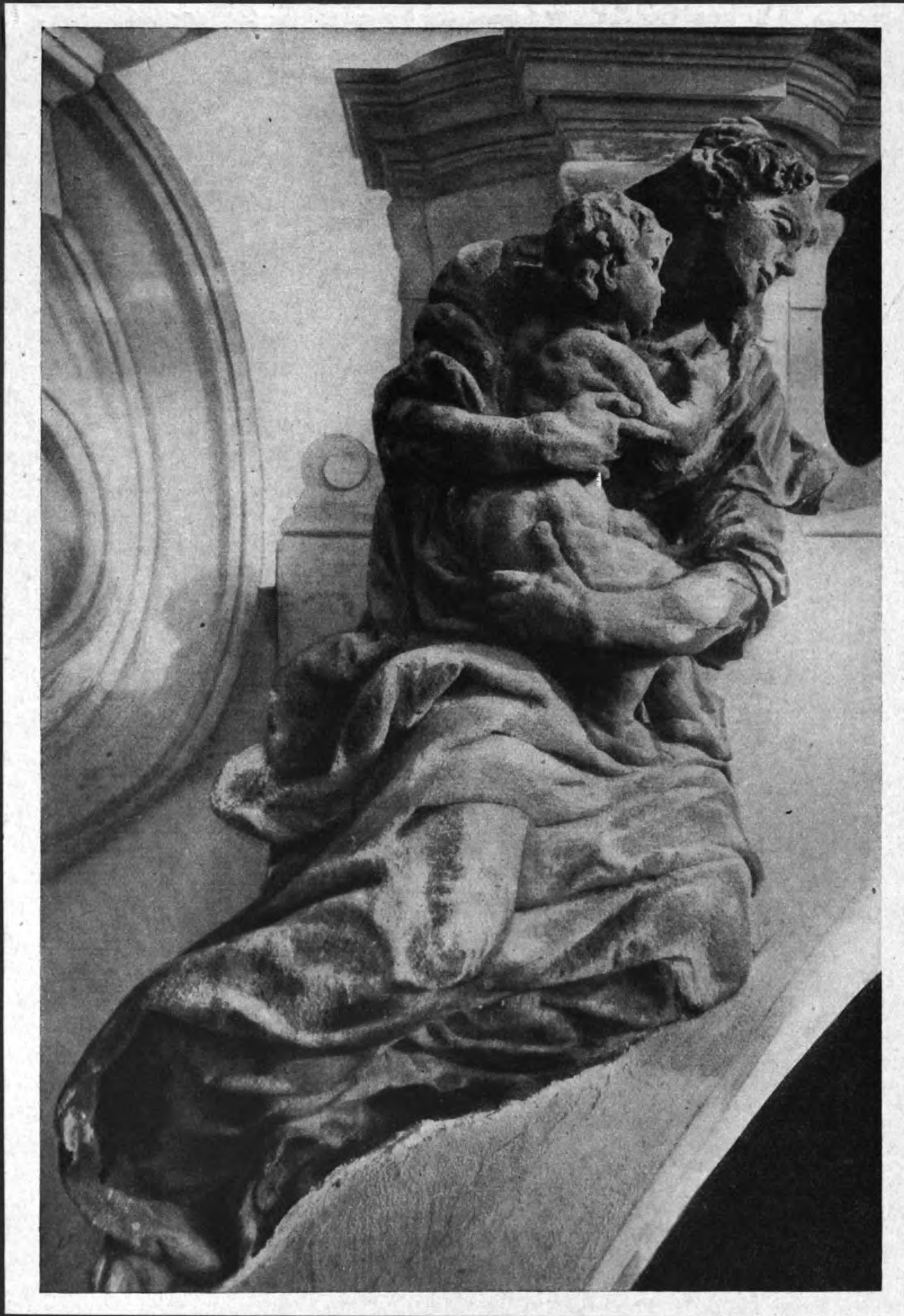
Johann Brokoffs früheste Arbeit für die Karlsbrücke ist der bronzene Nepomuck 1682—83, für den Rauchmüller ein kleines Modell arbeitete und der nach dem Holzmodell Brokoffs in Nürnberg abgeformt und gegossen wurde. Der Ausdruck dieser noch streng geschlossenen Figur, die für die zahlreichen Brückenstatuen des Heiligen im folgenden Jahrhundert den Urtyp gegeben hat, geht ins Schwärmerische, doch spürt man immer, daß diese seelischen Zustände fern von aller spanischen Vertiefung für ein Publikum agiert werden. Seine dekorativen Arbeiten, Brunnen für Kösterle, Schloß Rothenhaus bei Komotau, leiten ins Gelockerte über. Was Johann verheißt, erfüllt sein Sohn Ferdinand Maximilian Brokoff. 1709—14 ist er am Skulpturenschmuck der Karlsbrücke beschäftigt, 1713—14 entstehen die Mohrenkaryatiden (vgl. Barthels Frarigrabmal), 1715—16 das erwähnte Mitrowitzgrabmal. 1722 wird er nach Breslau berufen und arbeitet in der kurfürstlichen Kapelle des Doms zusammen mit Fischer von Erlach, in der Elisabethkirche das Grabmal Georg von Wolffs. 1726 finden wir ihn wieder in Prag beschäftigt mit der Mariensäule auf dem Hradschiner Platz, 1728 in Wien, wo er zusammen

mit Fischer von Erlach den Hochaltar der Karl-Borromäus-Kirche errichtet. 1729—30 ist er an der Ausstattung der Zisterzienserkirche in Grüssau in Schlesien tätig, stirbt aber ein Jahr später, ohne seine Aufgabe beendet zu haben.

Braun von Braun macht seine Lehrzeit in Italien durch. Über seine ersten dekorativen Arbeiten seit 1705 in Kukus, Lissa, Gradlitz sind wir durch Pazaurek (Graf Sporck und Kukus, 1900) unterrichtet. 1710 entsteht die Liutgard für die Karlsbrücke (Abb. 375) nach einem Entwurf des Malers Brandl. Ein kleines, jüngst in das Bayerische Nationalmuseum gelangte Modell aus Holz mit Bolus überzogen und mit leichten Resten von Versilberung (Abb. 377) erkenne ich nicht als „Art des Permoser", sondern als Studie für einen der von ihm ausgeführten Atlanten am Palais Clam-Gallas in Prag. Seine bildhauerische Schöpferkraft hat ihm zahlreiche Nachfolger gewonnen. Zum besten rechnen die Skulpturen der Nikolauskirche (Grundstein 1673, vollendet erst 1753), in denen sich alle guten Eigenschaften dieser Schule kundtun, wie rasches Improvisieren, Einpassung in architektonische Zusammenhänge, religiös gesteigerter Ausdruck, der in einigen Skulpturen geradezu an Greco erinnert, während die Mängel wie dekorative Flüchtigkeit, Aufgabe statuarischer Geschlossenheit, unbedenkliches Ausmünzen eines seelischen Gehalts dem Barock billigerweise nicht zu schwer anzurechnen sind (Abb. 376, Taf. IX).

Das Grabmal der kanonisierten Herzogin Hedwig in der Hedwigskirche zu Trebnitz 1680 ist ein Beispiel vor Einbrechen des österreichischen Barockstils nach Schlesien: ein Ädikulafreibau mit Säulen aus dunklem Stein, in dem die halbaufgerichtete Figur der Heiligen aus weißem Marmor ruht, umstanden am Sockel von anderen Heiligen, die aufgereiht sind wie Soldaten. Das Ganze umgeben mit niedriger Balustrade, auf deren vier Ecken gleiche bolzengrade Figuren stehen. Haendcke (Repert. für Kunstwissenschaft 1903) vermutet einen niederländischen Bildhauer(?). Schlesien, damals mit Österreich politisch verbunden, holt sich jetzt südlich des böhmischen Gebirges seine künstlerischen Kräfte. Die Grabmale des jungen Octavius Pestaluzzi († 1677) und des Adam von Arzat († 1678) in der Breslauer Magdalenenkirche sind von dem Tiroler Matthias Rauchmüller, der bereits mehrfach genannt wurde, gearbeitet, ebenso schuf dieser Künstler seit 1677 den Skulpturenschmuck der nach einer Idee des Dichters Lohenstein in einen mittelalterlichen Ziegelbau eingebauten Piastengruft zu Liegnitz: bäuerisch derbe und gleichzeitig etwas weichliche Figuren in pompöser zeitgenössischer Tracht, die auf mächtigen, sie schier verschlingenden Volutenkonsolen vor den wandgliedernden Pilastern stehen (vgl. Haendcke, Repertorium für Kunstwissenschaft 1902). Sein Kruzifix im Mainzer Dom gibt den üblichen Typ des deutschen Barocks und beweist gleichzeitig, wie peinlich naturalistisch solche Studienarbeiten sein können, deren Detail man im allgemeinen zugunsten dekorativer Wirkungen abschleift. Die Innenausstattung zahlreicher schlesischer Kirchen zu Beginn des 18. Jhhs. künden den Weg des süddeutsch-italienischen Barocks: die Gruppen rechts und links neben dem Hauptaltar der Matthiaskirche in Breslau, deren Innenausstattung sich über das erste Viertel des 18. Jhhs. bis 1726 hinzieht, sind Paraphrasen der Gruppen seitlich des Ignatiusaltars im Gesù zu Rom (Abb. 272), die prächtige Statuenbalustrade am Balkon der 1726 nach einem Plan von Wentzl begonnenen Breslauer (Jesuiten-)Universität wird 1736 von Siegwitz aus Bamberg geschaffen. Die zahlreichen Innendekorationen der Kirchen zeigen jene schwerrauschende, auf dunkle Töne gestimmte Pracht, die in starkem Gegensatz zu süddeutscher Lichtigkeit stehend an italienische Vorbilder anknüpft. Der Arbeiten J. M. Brokoffs in Schlesien ist bereits gedacht (S. 357).

Aus Salzburg stammt auch Balthasar Permoser. Er weilt längere Zeit zur Ausbildung in Italien, kommt dann nach Dresden, wird von Friedrich I. 1704 nach Berlin berufen, um schließlich in Dresden 1710 bis zu seinem Tode 1732 eine zweite Heimat zu finden. Die Berufung dorthin verdankt er jener vom Hof inaugurierten Barockströmung. Seine Wirksamkeit weist der Dresdener Kunst noch nach seinem Tode die Richtung. Die Berufung des italienischen Barockbildhauers Mattielli geschieht in Fortsetzung seiner Traditionen und ihr Erfolg ist, daß sich in Dresden ein ausgesprochen italienisierender Barock noch hält, als in der übrigen deutschen Skulptur das Rokoko schon gesiegt hatte, trotzdem gerade in Dresden der Zwingerbau Pöppelmanns



Prager Meister, Caritas. Prag

das weithin leuchtende Beispiel deutscher Rokokoarchitektur aufgestellt hatte. Noch Knöffler bewegt sich um die Mitte des 18. Jhhs. ganz in den Formen, in denen in Rom etwa die Wandbrunnen im Hofe des Pal. Borghese oder des Pal. del Grillo gehalten sind.



378. Permoser, Caritas. Freiberg i. S.*

Permosers erstes bedeutendes Werk in Sachsen ist das Grabmal der Kurfürstinnen Anna und Wilhelmine 1703—04, aus Schloß Lichtenstein in den Dom von Freiberg i. S. übertragen. Vor einer Portalarchitektur, die die Korrekturen späterer Zeit verrät, stehen zu Seiten des Grufteingangs Caritas (Abb. 378; Höhe 1,77 m) und Abundantia, über dem Portal lagern die Kontrastfiguren Glaube und Verzweiflung, darüber eine Wappenkartuche mit ähnlich kontrastierten Putti. Die Signierung der Abundantia besagt: „Balthasar Permoser von Saltzburg hats gemacht im Jahre 1703 und 4". Schon hier zeigt sich der ganz eigene, an Ferrata entwickelte Liebreiz, den Permoser in seinen weiblichen Figuren spielen zu lassen vermag. In der ganzen französischen Skulptur dieser Zeit würde man vergeblich ein solches Werk suchen, trotzdem oder vielleicht gerade weil die Stimmung der Caritasgruppe so ganz und gar Watteau ist — selbstverständlich hat Permoser Werke dieses französischen Malers nicht gekannt, weil dieser Watteau damals gerade 18 Jahre zählte. Das süße Lächeln, das Abrieseln von Körper und Gewand in weichen durchgehenden Linien, der Busen, der das Obergewand sprengt und auf dem ein Haarlöckchen neckt, die Kinder, von denen das eine gesättigt wie ein Tierlein schlummert, das andere bitterlich weint — das alles haben erst später nochmals Watteau und Greuze entdecken müssen. Ich gebe gern zu, daß meine Photographie die Skulptur unter Lichtverhältnisse bringt, die ihr ungemein günstig sind, aber die Skulpturen Permosers sind auf Licht und Schatten gearbeitet und der Kunsthistoriker hat hier durch seine Aufnahmen eine Aufgabe zu erfüllen, der Berufsphotographen nur in seltensten Fällen gerecht werden. Man macht hier die gleiche Beobachtung wie bei Münsterman (S. 209): der Boden deutscher Kunst ist so unendlich reich, daß er spontan Dinge emporwirft, die andere Länder erst später in zuchtvoller Disziplin und dann allerdings mit durchschlagendem Erfolg sich erringen, während in Deutschland allzu häufig bewundernswürdige Ansätze verkümmern.



379. Permoser, Verdammnis. Leipzig

Genau gesehen ist auch Permoser ein Beispiel dafür. Noch aus seinen Figuren für den Zwinger, besonders der Ceres am Torturm, die das Freiberger Motiv ins Graziös-Kokette abwandelt, leuchtet diese frühe Rokokoheiterkeit. Dann scheint ihm die nahe Prager Skulptur der J. M. Brokoff und Braun wertvoller. Er beginnt in der arg zerstörten Apotheose des Prinzen Eugen von Savoyen aus Oberlichtenau, jetzt im Keller des Dresdener Altertumsmuseums — besser erhalten das ähnliche Denkmal des Prinzen im Belvedere zu Wien — barockdekorative Massen zu türmen, macht aus der Kreuzigung auf dem Katholischen Friedhof ein wüst arrangiertes Bild, treibt die schmelzende Bewegung des Christus an der Martersäule 1721, im Gruftgewölbe der Hofkirche, zur Manieriertheit, überhäuft die Kanzel in der Hofkirche,



380. Elias Ränz, Hugenottenbrunnen. Erlangen*

deren Ausführung wohl zum größeren Teil Hackl zufällt, mit völlig untektonischen, kaum mehr entwirrbaren Einfällen. (Die Venusstatue und Jahreszeiten in Wiederau, den 1722 errichteten Hochaltar im Dom von Bautzen habe ich nicht im Original gesehen). Wie stark er sich gelegentlich Bernini hingibt, läßt die Buntmarmorbüste der Verdammnis im Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig (Abb. 379; Höhe 0,55 m) erkennen, die eine Variation der Anima dannata des Pal. di Spagna in Rom (S. 232) ist. Die Kraft des Ausdrucks hier ins wahrhaft Entsetzliche gesteigert.

Elias Ränz ist ein vortrefflich illustrierender Typ der durcheinanderwirkenden Einflüsse dieser Zeit. Gebürtiger Regensburger, wandert er früh nach Italien und arbeitet in Venedig mit dem Sachsen Melchior Barthel zusammen. Ende der siebziger Jahre kommt er nach Bayreuth und bleibt dort bis zu seinem Tode. Durch die Architektenfamilie der Dientzenhofer tritt er zur Prager Bildhauerschule in Beziehung.

Sein Brunnen mit dem Reiterdenkmal des Markgrafen Christian Ernst vor dem Bayreuther Schloß nach Entwurf Leonhard Dientzenhofers 1700 gibt den Reiter auf sprengendem Pferd, unter dessen Vorderhufen ein Türke niederbricht. Das Motiv ist uns bekannt (Abb. 337). Am Sockel des Stocks sind die vier damals anerkannten Weltteile aufgestellt: Europa auf dem Stier, ein Asiat auf einem Roß, ein Nubier auf einem Löwen, ein Indianer auf einem Greif (die beiden letzten bei der Restauration verwechselt), gleichzeitig sollen sie als Allegorien der vier Ströme Saale, Eger, Main, Naab gelten, was etwas weit hergeholt erscheint, einem Hofpoeten aber nicht weiter bedenklich schien. Diese Allegorien sind den Skulpturen Georg Schweiggers für den Nürnberger Brunnen (Abb. 363) nachgebildet. 1706 ist der Brunnenbau des Erlanger Schloßgartens (Abb. 380) fertiggestellt, eine Stiftung der in Erlangen aufgenommenen Refugiés, die sich auf dem Felsenhaufen zwischen Allegorien und nackten Göttern in modischen Zeitkostümen bewegen. Als Abschluß die massive Figur des Markgrafen, überschwebt von einer Fanfare blasenden Fama. Berninische Gedanken sind in die schwülstigste Formensprache des deutschen Barocks übersetzt; vermutete Anlehnung an einen Denkmalsentwurf des französischen Bildhauers Louis Garnier, der Ludwig XV. als Apoll von Dichtern und Dichterinnen umgeben auf dem Parnaß darstellte — Bronzebozzetto dieses Entwurfs befindet sich in der Bibliothèque nationale zu Paris — kommt nicht in Frage, denn der französische Entwurf ist erst 1721 entstanden. Die Bombastik einer gewissen Richtung damaliger Dichtkunst bietet eine Parallele. Das Ganze amüsanter Kontrast zu der klaren, schlichten und besonnenen Anlage des damals erweiterten und neuaufgebauten Erlangen, doch schwelgen Skulptur und Stadtbau gleichermaßen in barocker Körperdehnung. 1708 von Ränz die Fama auf dem Marktplatz von Bayreuth — der Herkulesbrunnen 1676 von Georg Wieshacker aus Ulm —, in der plötzlich graziösere, schlankere Formen auftreten und einen Augenblick lang den Gedanken an Giovanni da Bologna wachrufen.

Elias Ränz hat mit seinen Söhnen eine nicht unbedeutende Schule begründet. Johann Gabriel Ränz ist der Fortsetzer der Werkstatt in Bayreuth. Dessen Söhne Johann David d. J. und Johann Lorenz Wilhelm Ränz sind eine Zeitlang in Kopenhagen tätig, gehen dann gemeinsam 1763 nach Berlin. Die Verbindung, die von Hof zu Hof schon durch Verwandtschaft besteht, wird künstlerisch geschlossen von Paul Decker, der in Berlin unter Schlüter ausgebildet

1710 in die Dienste des Markgrafen Georg Wilhelm tritt und nach dessen Entwurf wohl die plumpe Nachbildung des Schlüterschen Großen Kurfürsten in einem Winkel des Erlanger Schloßgartens von der Ränzschen Werkstatt ausgeführt ist. Der Kreis zwischen Süddeutschland und Norddeutschland schließt sich an dieser Stelle.



381. Achilles Kern, Melchior von Hatzfeld. Laudenbach*

**W**ie im Süden und Südosten italienische Barockformen verbraucht und umgeschaffen werden, so Formen des niederländischen Barocks im Norden und Nordwesten. Allerdings, die Trennung will nicht allzu schematisch gemacht sein. Schon in Sachsen fand sich eine kräftige Enklave des italienischen Barocks, wie denn andererseits niederländische Einflüsse gelegentlich nach Süden übergreifen. Ich nenne zunächst für diese niederländischen Einflüsse im Süden einige Beispiele.

Achilles Kern, der alten Forchtenberger Bildhauerfamilie (S. 185) entstammend, arbeitet 1659—63 zweimal das gleiche Grabmal für den Feldmarschall Graf Melchior von Hatzfeld, einmal im Waldkirchlein bei Laudenbach, Nähe Mergentheims, dann in der Stadtkirche zu Prausnitz in Schlesien. Der Tote ruht mit Hund und Wappenschild zu Füßen auf einer rechteckigen Tumba, die an den Langseiten mit je vier, an den Schmalseiten mit je zwei Reliefs besetzt ist. Zehn flache Voluten mit Trophäenschmuck fassen die vier Seiten und teilen die Langseiten nochmals in der Mitte. An den vier Ecken und der Mitte der Langseiten hocken klagende Wappenputti. Es scheint auch der sorgfältigen Biographin der Familie Kern, Gertrud Gradmann, entgangen zu sein, daß hier niederländische, speziell holländische Eindrücke verwertet sind, die Achilles Kern kurz vor Ausführung des Grabmals in Holland gesammelt haben dürfte. Errichtete doch gerade damals Rombout Verhulst (S. 311) seine ersten epochemachenden Grabmale. Die Putti entstammen dem Duquesnoykreis, die Schlachtenreliefs aus Alabaster sind in Komposition und Technik niederländisch, erinnern teilweise noch an A. Collijn (S. 137). Die Trophäenarrangements auf den Voluten entsprechen den Rahmungen am Grabmal Tromp in Delft (Abb. 322). Die Gestalt des Toten, der als Schlummernder dargestellt ist — ich bringe eine Detailaufnahme des Kopfes (Abb. 381; nat. Größe), um die derb vereinfachende Arbeit gegenüber gleichzeitiger niederländischer Kunst zu zeigen —, ist ganz im Sinn holländischer Liegefiguren empfunden.

Vlämische Einflüsse mit ihren vollen und malerisch weichen Formen verrät das Grabmal Leopold Wilhelms in der Stiftskirche von Baden-Baden, daß ihm nach seinem Tode 1671 die Witwe errichten ließ, enge Beziehungen der Markgräfin nach Lüttich in Angelegenheiten ihres 1665 begründeten Frauenklosters sind nachweisbar. Vlämische und italienische Einflüsse kreuzen sich am Grabmal des Grafen August von Lippe-Schaumburg 1701 im Chor der Elisabethkirche von Marburg: man wird an das Denkmal von Legros in S. Ignazio zu Rom erinnert, der Engel entstammt dem Delcourschen Kunstkreis. Verselbständigt diese Traditionen in dem prächtigen Grabmal des Dompropstes v. d. Leyen († 1714) im Mainzer Dom (Abb. 382, Ausschnitt): der Dargestellte kniend vor dem Kruzifix, zu Seiten Allegorien auf Zeit und Tod, ein gangbares vlämisches Motiv. Ganz vlämisch aufgefaßt in Richtung der Quellinusschule ist das große Reliefbild mit Anbetung der Könige auf dem Dreikönigsaltar des Trierer Doms um 1711, vlämisch-holländische Einflüsse erkenne ich am Grabmal des Josias von Waldeck in der Pfarrkirche von Wildungen. 1717 führt ein J. F. van Helmont für das Makkabäerkloster zu Köln den jetzt in S. Andreas aufgestellten mächtigen holzgeschnitzten Hochaltar aus. Der in Düsseldorf tätige Elfenbeinschnitzer Ignaz Elhafen bildet sich wohl in Italien, folgt in seinen zahlreichen Elfenbeinarbeiten aber als Fortsetzer



382. Niederländische Schule, Grabmal von der Leyen. Mainz

Faidherbescher Tradition dem lockenden Vorbild Rubens'. Ein Relief von 1708 (Abb. 384), das mit seinem Gegenstück von 1710 im Bayerischen Nationalmuseum sich befindet, verbindet nicht nur in Formen sondern auch in Gesinnung Rubenssche Kirmes und Bacchanalien. Der Holländer Arnold Rossfeld (oder handelt es sich hier um einen in Holland ausgebildeten und später dort heimischen Deutschen?) arbeitet um 1690 insgesamt 25 Bleifiguren für den Herrenhauser Park bei Hannover, davon noch 17 erhalten, vielleicht auch die Porträtstatuen aus Sandstein von Angehörigen des herzoglichen Hofes. Gleichzeitig und noch später dort auch Italiener wie Antonio Longhi (Loghi) beschäftigt — eine Warnung, allzu schematisch die Trennung von Niederländisch-Norddeutsch und Italienisch-Süddeutsch durchzuführen.

Diese Beispiele sind sporadischer Art. Grundlegend werden die niederländischen Einwirkungen für die Formbildung gegen 1700 in Westfalen. Der Dom von Minden besitzt einen Hochaltar, 1663 von dem Präpositus Rotgerus Tork gestiftet, dessen Alabasterstatuen und Reliefs recht bemerkenswerte Leistungen sind. Das Hauptgeschoß des Altars zeigt, von Säulenpaaren flankiert, das Relief einer Verkündigung, zu Seiten stehen Gorgonius (Abb. 383; Höhe 1,35 m) und der bedeutendere, leider nicht günstig zu photographierende Petrus. Im niedrigeren Obergeschoß als Relief eine Himmelfahrt, als Abschluß oben der Kruzifixus mit Maria und Johannes zu Seiten. Die Materialtechnik, der ruhige statuarische Stil, die ernste Auffassung sind holländisch; der Gorgonius ist aus einer Werkstätte hervorgeganen, der auch die Marmorbüste des jugendlichen Karls II. von England im Amsterdamer Rijksmuseum entstammt. Ein W. H. Kocks arbeitet

gegen 1700 das Büren-Epitaph im Dom zu Münster i. W., das vlämische Traditionen mit Werkstattschulung des Rombout Verhulst verbindet.


383. Holländische Schule Gorgonius. Minden*

Unter diesen Einflüssen, genährt durch die alte schwerblütige, in provinziellen Werken stets bewahrte Formauffassung, von der sich der naturalistisch erregte Stil der Gröninger zu emanzipieren trachtete (S. 204), entwickelt sich in Westfalen gegen 1700 ein eigener Barockstil. Seine Formensprache ist von schwerer Mächtigkeit wie nirgends sonst. Man spürt an diesen Stücken immer zuerst das Volumen, den geballten Leib. Die Bewegungen halten am Körper, der Kontur umschreibt in geschlossenem Zug die Masse und ist kaum gelockert. Barock, der sonst so leicht den Eindruck des Nervösen macht, wertet hier mit Zeichen der Unvergänglichkeit, wie einst westfälische Romanik den Soester Dom. Die Gruppe der Annaselbdritt in der Kirche von Schapdetten bei Münster (Abb. 385; Höhe 0,64 m) baut sich nicht, sondern ballt sich zur Masse, die Körperbildungen sind voll und untersetzt, der Faltenwurf wie aus schwerem Teig modelliert. Die kurz vor 1700 entstandenen Halbfiguren der Jesuitenkirche von Coesfeld, für die damals auch Johann Maurits Gröninger vier Evangelistenstatuen am Hochaltar 1695 gearbeitet hat, zeigen den gebundenen Ernst italienischer Frührenaissancebüsten, die Extremitäten kommen vom Körper nicht los, die mächtigen Formen des Hauptes eines Ignatius wirken wie ein Bergmassiv (Abb. 387; Höhe 0,75 m). Der Ausdruck drängt sich aus dumpfen Tiefen herauf, entsagt allem Spielerischen, Koketten. Eine Maria im Landesmuseum zu Münster (Abb 386; Höhe 1,78 m) ringt ihren Schmerz nicht heraus, sondern preßt in klagender Kümmernis ihre Hände ineinander. Erschütternd wirkt barockes Ausdrucksverlangen in solcher halb gewollten, halb vom Temperament erzwungenen Zurückdämmung. Das dunkle Eichenholzmaterial, meist ohne Farbenauftrag gelassen, unterstreicht den Eindruck dumpfer Schwere. Hier ruhen Schätze deutscher Kunst, mit deren Hebung die Forschung, immer noch in der Hauptsache eingestellt auf das Mittelalter, kaum begonnen hat.

Mehr als diese volkstümlichen Werke schließt sich die von vornehmeren Auftraggebern bestellte Grabmalskulptur in Stein an niederländische Skulptur an. Doch auch hier entfaltet sich nur selten vlämischer Liebreiz, wie 1683 am Wandgrabmal Ferdinands II. von Fürstenberg mit seinen zahlreichen Figuren in der Franziskanerkirche zu Paderborn (Abb. 388). Das Motiv des Christkindes auf den Armen der Mutter, das seine


384. Ignaz Elhafen, Bacchanal. München



385. Westfälisch gegen 1700, Annaselbdritt.
Schapdetten

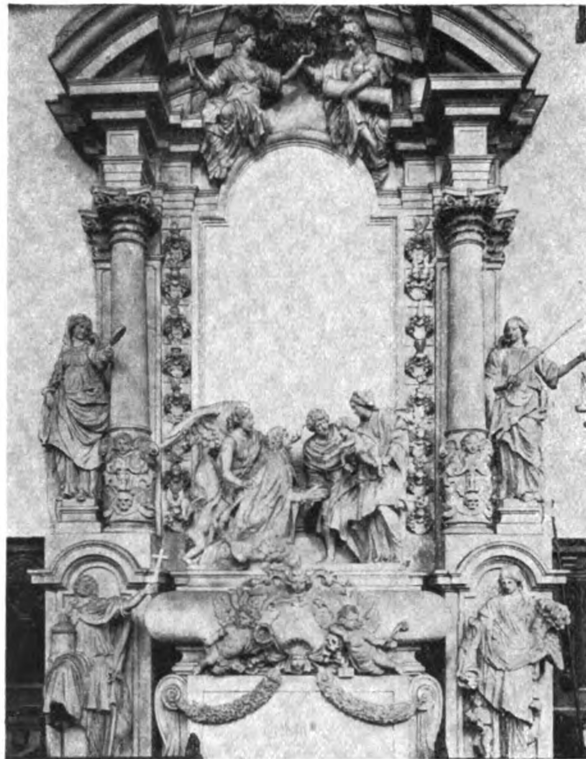


386. Westfälisch um 1700,
Maria. Münster
(Phot. Geisberg)




387. Westfälisch gegen 1700, Ignatius. Coesfeld

Ärmchen dem anbetend Knienden freudig entgegenstreckt, ist selten, und selten ermuntert in so liebenswürdiger Weise ein Engel den Knienden, hinter dem sich ein Flügelputto mit dem Bischofshut zu schaffen macht. Sehr vielmehr entspricht es westfälischem Wesen, das alte ernste Motiv des Kniens vor dem Kruzifix zu wählen. Tugenden mögen dann wie an dem mit dem Fürstenberggrabmal in stilistischer Beziehung stehenden Grabmal des Hermann Werner Wolff-Metternich 1687 im Paderborner Dom streng und feierlich im Hintergrund stehen, selbst Putti sind ebenso vom Ernst der Handlung ergriffen. Vielleicht ist als Künstler dieses Denkmals Stephan Audtmann anzusprechen, der ältere Schwager des Johann Maurits Gröninger und wohl auch sein Lehrmeister. Im Detail zeigt dieses Grabmal mit dem Galengrabmal in Münster enge Verwandtschaften.



388. Westfälisch 1683, Grabmal Ferdinands II. von Fürstenberg. Paderborn

Johann Maurits Gröninger aus Paderborn, dessen Verwandtschaftsbeziehungen zur älteren Generation (S. 203) nicht klargestellt sind und sein Sohn Johann Wilhelm Gröninger können als Repräsentanten dieses höfisch-westfälischen Stils gelten, der sich den katholischen Niederlanden zuwendet. Die Jugend des Johann Maurits fällt in die Zeit, als Willemsens den Paderborner Hochaltar errichtet (S. 305). Durch solche Beziehungen wird er in die Niederlande geführt worden sein. Da er 1674 mit Patent zum Bildhauer des Bischofs Christoph Bernhard von Galen ernannt wird, ist ein Schluß auf Johann Maurits als Künstler des Grabmals Galen in der Josephskapelle des Münsterer Domes, den auch der stilistische Vergleich mit späteren autentischen Werken bekräftigt, gerechtfertigt. Der Bischof ließ das Denkmal noch zu Lebzeiten um 1678 ausführen. Das Grabmal vereinigt die Form des Epitaphs mit dem Wandgrabmal, wie es in der vlämischen Kunst etwa im Capellograbmal (Abb. 316) geschieht. Über dem Sockelunterbau mit Inschriftplatte setzt eine von gewundenen Säulen flankierte Hintergrundfläche zurück, die eine zweite Inschrift trägt — man errichtet Grabmäler in der Kirche nicht mehr aus Frömmigkeit, sondern aus Ruhmsucht — und gerahmt von Trophäen, Wappen, Putti ist, wie man sie ähnlich am Grabmal van Gendt in Utrecht 1674 von Rombout Verhulst findet. Vor dem Hintergrund kniet der kriegerische Bischof, vor ihm ein Engel mit dem Kruzifix — er selbst wirft beim Beten einen prüfenden Blick dem Betrachter zu. Als Material für das Grabmal ist Marmor, für die Skulpturen Alabaster gewählt. Die Formgebung ist derb, fast plump. Ich möchte annehmen, daß die dünnwirkende Aufstellung der Figuren nicht dem früheren Zustand entspricht und vielleicht Nebenfiguren ähnlich wie am Wolff-Metternichgrabmal zu ergänzen sind oder zumindest geplant waren.

Das 1692 von Johann Maurits Gröninger vollendete Riesenrelief eines Jüngsten Gerichts innen über



389. Johann Maurits Gröninger — Johann Wilhelm Gröninger, Grabmal von Plettenberg. Münster
(Phot. Koch)

dem Südportal des Doms von Münster, der Erinnerung des 1690 verstorbenen Domdechanten von Lethmate gewidmet, zeigt enge Zusammenhänge mit dem Jüngsten Gericht von Rubens aus der Jesuitenkirche zu Neuburg, das damals noch in Düsseldorf war (jetzt in der Münchner Alten Pinakothek). Aber der Zusammenbau vieler Aktfiguren, der sich bei Rubens zu einem organischen Bau fügt, erscheint in diesem Relief nur massives Gemenge, Selige und Verdammte schieben sich ohne Raum zusammen wie Fische, die zum Laichen aufsteigen. Auch an die Einwirkung von Elfenbeinschnitzereien der vlämischen Schule ist zu denken. Ähnlich kompakt und raumlos — denn die Szene spielt sich reihenartig im Vordergrund ab, die Andeutung der Landschaft wirkt nur als Teppich im Hintergrund — die Darstellungen auf den 1705 geschaffenen Chorschrankenreliefs des Münsterer Doms. Auch hier mag J. M. Gröninger stolz gewesen sein, vlämische Pfeilerstatuen, Reiter aus den Tierjagden Rubens', Putti der Duquesnoyschule, die weiblichen Typen der Quellinusschule verwandt zu haben. Verglichen mit seinen Vorbildern ist das Resultat eklektisch schwach trotz Strebens nach Leidenschaftlichkeit der Darstellung, verwirrt, vollgestopft, ohne das Dispositionsvermögen, das die vlämische Skulptur solchen Aufgaben gegenüber auszeichnet. Daß die Anordnung auf den langgestreckten Reliefs nicht leicht war, soll nicht verkannt werden. Ein Relief von J. M. Gröninger in der Paradieshalle des Münsterer Doms, die Heilung des geblendeten Paulus darstellend, ist Übertragung des im Louvre befindlichen, von Castelli gestochenen Bildes des Pietro da Cortona in Marmor. Diese Beispiele genügen, um zu zeigen, wie unselbständig gerade dieser von der Gunst der großen Auftraggeber beglückte Künstler ist, wie besorgt sein Streben, Anschluß zu finden, während die volkstümlichere Kunst starke und eigene Noten fand.

Das letzte Werk des Johann Maurits, an dem wahrscheinlich schon sein Sohn Johann Wilhelm Gröninger mitarbeitet, der Anfang des 18. Jhhs. von seiner Studienwanderschaft nach den Niederlanden und wohl auch nach Frankreich zurückgekehrt war, ist das Grabmal für den Fürstbischof Friedrich Christian von Plettenberg im Chor des Münsterer Doms (Abb. 389). Die vlämische Abstammung verrät sich auf den ersten Blick in der Wahl des farbigen Steinmaterials, der lockernden Formbehandlung, den Typen. Gleicht doch die Gesamtauffassung der Liegefigur dem Grabmal des Antoine Triest (Abb. 299), die sehnsüchtige, Gott zugewandte Haltung dem Capellograbmal (Abb. 316), das auch den Engelknaben als Begleiter gibt. Girardons Richelieugrabmal könnte ebenfalls Anregungen geboten haben. Wie genauere Untersuchung erkennen läßt, ist der zweite Engel mit der Bischofsmütze und dem Krummstab der Symmetrie zuliebe erst nachträglich zugefügt. In ihr glaube ich die Hand des jüngeren Gröningers zu sehen, wie auch in den beiden Liegefiguren auf dem gebrochenen Giebelabschluß. Die technische Durcharbeitung ist hervorragend, vielleicht zu raffiniert in der Durcharbeitung der Gewanddetails, um den sehr bedeutenden Kopf zu voller Wirkung kommen zu lassen. Würdig und gesammelt, abhold dem Reinrepräsentativen ist der Ausdruck, und mit diesem Einschlag westfälischer Mentalität nimmt das Denkmal in seiner Gesamtheit schließlich doch den ersten Rang unter deutschen Barockgrabmälern ein.

In den Werken des Johann Wilhelm Gröninger hebt sich der Druck. Statt der Schwere Lockerung im Gesamtbau, Zierlichkeit im Einzelnen, statt des Ernstes sogar ab und zu ein wenig Koketterie. Die Engel am Grabmal des Ferdinand von Plettenberg im Münsterer Dom 1712, die Christus am Ölberg stützen, haben Gesichtchen, denen Lächeln näher liegt als Traurigsein. Auffallend die Verwandtschaft der Typen mit dem Grabmal der Lemberg in Notre Dame zu Hasselt

1675. Das Relief wird jetzt in seiner vollen malerischen Tiefenentwicklung beherrscht, die Vordergrundfiguren sind mit dem Hintergrund ohne Härte in formale und inhaltliche Beziehung gebracht.

Als Frühwerk möchte ich dem gewandten Bildhauer neben dem Weißen Kreuz am Mauritzer Passionsweg zu Münster 1708 das Galen-Epitaph in der Katholischen Kirche von Haltern 1710 zuweisen. Frührokoko herrscht im Aufbau des Gerdemann-Altars an einem Pfeiler des Münsterer Domchors von 1722 (Abb. 390). Die winklige, Raum fassende Anfügung der Seitenflügel, die bereits im Galen-Epitaph gegeben wird, ist hier kompliziert und gelockert, schattende Höhlungen, lichtfangende Vorsprünge entstehen, weiter nach oben verflattern die plastischen Massen vollends. Als Material farbiger Alabaster in vielfältigen Tonabstufungen verwendet. Fast französisch kokett muten die Alabasterstatuen der Barbara und Apollonia an, ebenfalls im Dom von Münster. Typ und stolze Haltung läßt auf den ersten Blick Barbara verwandter mit der — ein halbes Jahrhundert jüngeren — Diana Houdons erscheinen als mit den schwerblütigen Frauen ihrer Umgebung. Es steckt viel französische Klassik in dieser Figur, aber man sollte dabei nicht übersehen, daß François Duquesnoy diese Richtung schon gewiesen hat. Immerhin, der Klassizismus reicht mit seinen Wurzeln auch in diese Epoche hinein. Die der Barbara gegenüber zwar plumperen weiblichen Heiligen zu Seiten des Hochaltars im Dom zu Nordhausen 1726 verraten ganz ähnliche Tendenzen.

Die Skulptur der hannöversch-braunschweigischen Gegend dieser Zeit ist derbe Handwerksarbeit mit ausgelassenster Freude an üppigem Ornament. Kanzel 1709 und Hochaltar 1728—30 des Braunschweiger Domes, jetzt im Vaterländischen Museum, sind in ihrer Wirkung massiv geschlossen, die Statuen des Altars versuchen sich in einem bewegten Rokokostil, der gegenüber süddeutscher Beweglichkeit immer noch lourd bleibt. Ebendort ein charakteristischer Altar aus Harzburg 1709, die Typen fast romanisch plump, womit sich dann tragikomische Barockgebärden verbinden. Die sehr zerstörten Sandsteinfiguren vor dem Schloß in Wolfenbüttel sind ebenso grob und ungeschlacht wie konventionell im Ausdruck und in den massigen Faltenzügen. Kontrapost wird Verrenkung. Die Quelle, die hier erst tröpfelt, hat französische Färbung.



390. Johann Wilhelm Gröninger, Gerdemann-Altar. Münster*

In Celle, wo ebenso wie in Hannover und Lüneburg in der zweiten Hälfte des 17. Jhhs. verschiedene italiensche Stukkatoren tätig sind (vgl. Schuster, Kunst und Künstler in den Fürstentümern Calenberg und Lüneburg, Hannover 1905), begegnen wir gegen Ausgang des 17. Jhhs. Jörg Tribb. Schon die älteren Denkmäler der Stadtkirche lassen Beziehungen zur niederländischen Kunst erkennen. Für das große Prunkgrabmal der Herzöge Georg Wilhelm († 1691) und Frau, des früher verstorbenen Christian Ludwig († 1666) und des Georg Wilhelm († 1705) arbeitet Tribb aus schwarzem und grauem Stein das große Prunkwandgrabmal, in dem über drei Säulenarkaden des unteren Geschosses die weißen Statuen in Nischen aufgestellt sind. Oben ein dekorativ reicher Abschluß mit den üblichen Tugendallegorien und Engeln: sie schwebten in dieser derben Zeit, in der Grimmelshausens Simplizissimus die gangbare Lektüre war, tatsächlich oft in unerreichbarer Höhe. Die Figur Georg Wilhelms wurde nachträglich aus Amsterdam bezogen, wo die Kunst Rombout Verhulsts ausblühte. Die Porträtfiguren Tribbs massiv pompös. Ebenfalls von Tribb die nachträglich errichteten Epitaphe der Herzöge August († 1630), eine derbe Wallensteinsche Reitergestalt (Abb. 391; Breite des Sarkophags 2,20 m) und Friedrich († 1648). Barock erweist sich hier einzig durch voluminöse Wuchtigkeit.

In der Provinz Sachsen, deren Tiefstand 1644 der Hochaltar der Stephankirche in Helmstedt kennzeichnet



391. Tribb, Grabmal Herzogs August. Celle*



392. Helwig, Hamborg-Epitaph. Helmstedt*



393. Wilhelmi, Platen-Epitaph. Eichenbarleben*

— bemerkenswert die Zunahme des Maßstabes —, hat ein Niederländer Tobias Wilhelmi den ersten Anstoß zur Entwicklung einer fleißigen provinzialen Bildhauerei gegeben, die sich in der Hauptsache auf Herstellung von Epitaphien beschränkt. Von ihm die Kanzel in der Johanniskirche zu Magdeburg 1669 mit einem Engel als Träger, ferner ein Epitaph der Margarethe Catharina von Platen in Eichenbarleben, westlich von Magdeburg, signiert „Tob : Wilh : fec. 1694“ (Abb. 393; Höhe der seitlichen Figuren 1,68 m). Man kennt den Chronos von vlämischen Grabmalen her. Interesse haben diese Arbeiten nur für eine noch ausstehende Lokalforschung, mir dienen sie einzig als Stütze der These von der weithin befruchtenden Einwirkung niederländischer Kunst.

Auffallend unter diesem Mittelgut ist der aus Marmor gearbeitete Taufstein der Heiliggeistkirche zu Magdeburg 1696 (Abb. 394; Höhe 1,10 m). Drei reizende Kinderfiguren sind unter der Schale aufgestellt, ohne funktionellen Zusammenhang mit ihr einzugehen. Als Autor könnte man an einen niederländischen Künstler denken, vielleicht aber ist das reizende Stück ein frühes Werk Michael Helwigs, der der Schule Tobias Wilhelmis entwachsen zu sein scheint. Er entwickelt sich im Beginn des 18. Jhhs. zum führenden Meister einer arbeitsamen Werkstatt und kennzeichnet sich durch gedrungene Form seiner Gestalten, reiche aber keineswegs immer organisch bewegte Gewandmassen, üppige Verwendung eines scharfgezähnten Akanthusornaments. Sehr deutlich ist das Streben nach weicher Modellierung und Lockerung, einer leichten Versüßung des Ausdrucks. In Eichenbarleben hat Helwig zwei Epitaphien mit Allegorien geschaffen, der Verstorbene meist im Bildmedaillon dargestellt. Diesen signierten Arbeiten folgend kann Helwig und seiner Schule das Schöning-Epitaph († 1696) in Tamsel, das Burgsdorf-Epitaph († 1709) im Naumburger Dom, das Hamborg-Epitaph 1714



394. Niederländische Schule (Helwig?), Taufstein. Magdeburg*

in der Josephskirche von Helmstedt (Abb. 392), das Lethmate-Epitaph († 1714) im Magdeburger Dom zugewiesen werden.

Wenige Bemerkungen über die Skulptur der Küstenländer, der ebenfalls nur lokale Bedeutung zukommt. Gegen Mitte des 17. Jhhs. ist hier ein Erlahmen der künstlerischen Formkraft und nie Auswuchern in das Dekorative zum Teil unter Nachwirkung des Münsterman-Gudewerthstils festzustellen. Das Figürliche wird nur als Bestandteil eines ornamentalen Gesamtkomplexes gewertet. Trifft man bedeutendere Werke, so darf man wohl stets niederländischen, und zwar für die vorwiegend protestantischen Länder holländischen Einfluß annehmen. Waren doch in Hamburg, Lübeck, dem damals zu Polen gehörigen Danzig bedeutende Kolonien holländischer Maler tätig, deren Namen Houbraken in seiner Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen 1718 aufzählt. Über die Bildhauer sind wir schlechter unterrichtet. Das zerstörte Grabmal des Grafen Anton Günther in der Lambertikirche von Oldenburg 1660 entwickelte den Typ des holländischen praalgrafs in reich aufbauenden Formen, die im Oldenburger Kunstgewerbemuseum erhaltenen Skulpturenreste bestätigen die holländische Beziehung. Charles Philippe Dieussart, von dem die derbe betende Figur des Passowgrabmals im Dom von Güstrow 1657—58 gearbeitet wurde, ist zwar französischer Abstammung, seine Kunst aber holländischen Charakters. Der Tätigkeit des Thomas Quellinus ist gedacht (S. 306). Abhängig von ihm zeigt sich Hans Frese in der Kanzel der Aegidienkirche zu Lübeck 1708. Im Nordosten Deutschlands entstehen eine Anzahl prunkvoller Altäre, deren Bedeutung in der glänzenden Verwertung des überwuchernden Akanthusblattwerks, in der Zusammenstimmung des Altars mit der Gesamtausstattung der Kirche liegt: Altäre in Friedland (Ostpreußen) 1668, in Mühlhausen (Kreis Eylau) 1695, der Altar des Doms 1696 und als Vertreter des nordostdeutschen Rokokos der Altar der Haberberger Kirche zu Königsberg i. Pr. Lukas und Johannes vom Altar der Kreuzkirche in Posen (Abb. 395) mögen als Beispiele für das Fortwirken barocker Tendenzen des Küstenstils bis in das polnische Gebiet hinein gelten, sie dürften gleichzeitig mit Erbauung der Kirche 1776 entstanden sein.



395. Ostdeutsch, Lucas und Johannes. Posen
(Phot. Stoedtner)

An dekorativen Aufgaben schult sich unter vorzüglicher Benutzung von Eichenholz eine tüchtige Schnitzerschule in Danzig. Proben davon in der Diele des Hauses Langemarkt 43 um 1700, an Kanzeln und Schränken (Abb. 396), treffliche Handwerkskunst einer reichen Handelsstadt, die sich im Dekorativen erfüllt und höhere bildhauerische Aufgaben nicht kennt.

Aus diesem Flachland erhebt sich als einsames Gebirge der Riese Andreas Schlüter, Bildhauer und Architekt des brandenburgischen Kurfürstentums und preußischen Königtums.

Über die Kunstverhältnisse am brandenburgischen Hof sind wir auf dem Gebiet der Malerei wiederum besser unterrichtet als auf dem der Skulptur. Unter dem Großen Kurfürsten hatten die Beziehungen zu Holland durch seine Heirat mit Louise Henriette, der ältesten Tochter Friedrich Heinrichs von Oranien, eine wesentliche Stärkung erfahren. Zahlreiche holländische Maler waren nach Berlin übergesiedelt, unterstützten mit ihrem Rat den Hof bei Aufträgen und Ankäuten. Schließlich gründete der Haager Augustinus Terwesten 1694 die Akademie der schönen Künste. In der Architektur haben Memhard, Smids, Nering den französischen Einfluß zwar nicht aufgehoben, doch das Architekturbild des jungen Berlins sehr wesentlich mitbestimmt. Der engen Beziehungen Eggers zum kurfürstlichen Hof ist schon gedacht. Vorher schon hat François Dieussart (du Sart, wie ihn Sandrart in der Teutschen Academie nennt) im Haag für Louise Henriette 1651 das Standbild des Kurfürsten im Charlottenburger Schloßgarten und wohl auch die Marmorbüsten des Kurfürstenpaares 1652 im Park von Sanssouci geschaffen. Neben diesen holländischen Meistern taucht sporadisch Johann Christoph Döbel auf, einer Königsberger Bildhauerfamilie entstammend. Als Eisenschneider ist Gottfried Leygebe, ein gebürtiger Schlesier und in Nürnberg ausgebildet, zu erwähnen. Eine 1680 datierte, tüchtige Statuette von ihm, den Kurfürsten als Drachentöter darstellend, aus einem Block Eisen in fast vierjähriger Arbeit herausgeschnitten,



396. Danziger Schule, Kopfstück eines Schrankes um 1700. Priv. Besitz*

besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum. Ebendort zwei Bernsteinschnitzereien (Katalog von Vöge Nr. 392, 393), die v. Bode als Frühwerke Schlüters anspricht. Von gleicher Hand, doch künstlerisch entwickelter und tatsächlich, wie v. Bode findet, den Frühwerken Schlüters sehr nahe stehend, ein Liebespaar aus Buchs in meinem Besitz. (Abb. 402, Höhe 0,31). Ob Friedrich III. (I.) ahnte, welch eine Sturmgewalt er an seinen Hof berief?

Andreas Schlüter ist am 20. (?) V. 1664 in Hamburg als Sohn eines Bildhauers Gerhard Schlüter geboren, aber schon als Kind nach Danzig gekommen, wo ihn der Vater zu dem Bildschnitzer David Sapovius in die Lehre gab. So wurde er frühzeitig mit der dekorativen Richtung des Danziger Barocks vertraut. Eine Wanderfahrt nach den Niederlanden ist sicher anzunehmen, wahrscheinlich auch ein Aufenthalt in Paris. Eine Reise nach Italien bleibt diskutabel, doch weisen viele seiner dekorativen Motive auf die Schule Berninis und Pietros da Cortona. 1691 wird er als Bildhauer nach Warschau an den polnischen Hof berufen, die Verbindung spann sich über das damals polnischer Oberhoheit unterstehende Danzig. 1694, dreißigjährig, wird er von Friedrich III. (I.) zum preußischen Hofbildhauer ernannt. Die ersten Aufgaben waren dekorativer Art: längst vergangene Sandsteinreliefs, also billigstes Material, für die Lange Brücke Johann Arnold Nerings.

Es scheint mir, daß erst der Bronzegießer Johann Jacobi nach seiner Ankunft in Berlin 1697 große Gedanken ermutigte und ich möchte den Anteil dieses hochgebildeten Mannes selbst an den Werken Schlüters nicht zu gering eingeschätzt wissen. Jacobi, 1664 in gleichem Jahre wie Schlüter zu Homburg in Hessen geboren, hatte die beste Ausbildung erhalten, die in dieser Zeit möglich war: er ist Schüler der Brüder Keller in Paris und hat dort das Entstehen der ersten Girardonschen Reiterfiguren erlebt. Sein Porträtstich stellt keinen einfachen Techniker dar, sondern den hochkultivierten Mann. Möglich, daß Schlüter ihn in Paris kennen lernte und seine Berufung an den Berliner Hof bewirkte. Jedenfalls entstand als erstes gemeinschaftliches Werk das Bronzestandbild Friedrichs III. (I.), jetzt in Königsberg i. P. (Abb. 397). Es scheint noch nicht bemerkt worden zu sein, wie nahe dieses Standbild, das den Fürsten in leichter Schrittstellung mit umgeworfenem Mantel, auf das Szepter mit der Rechten wie auf einen Stock gestützt und den Helm zu Füßen darstellt, mit beiden Standbildern verwandt ist, die van den Bogaert von Ludwig XIV. im Auftrag des Duc de la Feuillade fertigte: das eine von 1683 aus Marmor im Park von Versailles (restauriert), das andere von 1686 aus Bronze einstmals auf der Place de la Victoire. Die Verwandtschaft mit der Marmorstatue bezieht sich auf antikisches Gewand, Haltung und Schrittstellung und den Helm zu Füßen, von der Erzfigur ist im besonderen das Motiv des Stützens auf einen Stock übernommen.



397. Andreas Schlüter, Friedrich III. (I.) Königsberg i. P.
(Phot. Meßbildanstalt)

Schlüters größte Aufgabe, das Reiterstandbild des 1688 verstorbenen Großen Kurfürsten auf einem Ausbau der Langen Brücke in Berlin, wurde einem Vierunddreißigjährigen gestellt.

Der Plan bestand sicher seit 1692, also schon in vorschlüterscher Zeit, eine Denkmünze aus diesem Jahr zeigt den Reiter auf der eben begonnenen Brücke. 1698 arbeitet Schlüter am Modell (vgl. dazu einige Notizen von Joseph, Repertorium für Kunstwissenschaft 1895), 1700 wird der Guß von Jacobi ausgeführt, 1703 das Denkmal enthüllt. Die Gefesselten am Sockel von Schlüter erst 1702 begonnen, jedoch schon bei Errichtung des Sockels bedacht (vgl. Seidel, Zentralblatt für Bauwesen, Jhg. 44); Mitarbeit der Bildhauer Johann Samuel Backer, Bruckner, Hinski und Nahl d. Ä., andere Quellen nennen auch Herfort. Guß dieser vier Sockelfiguren 1708 wieder von Jacobi. Die beiden Reliefs am Sockel, das Kurfürstentum mit dem alten, das Königtum mit dem neuen Schloß darstellend, sind nach Entwürfen des Malers Wentzel gearbeitet. In neuerer Zeit wurde der von Nahl errichtete Sockel ausgewechselt — Original im Kaiser-Friedrich-Museum —, sehr zum Schaden der Gefesselten, deren Füße jetzt keine Aufsatzstellen finden (Taf. X, Abb. 398; Höhe des Reiters 2,90 m). Eine kleine Bronzestatuette nach dem Denkmal, vielleicht 1713 von Jacobi gegossen, befindet sich im Kaiser-Friedrich-Museum. Sie galt früher mit Unrecht als Modell des Denkmals.

Das Denkmal reiht sich in die Reiterporträts ein, deren Entwicklung nach Typen skizziert wurde (S. 334). Es sind die Girardonschen Reiterstandbilder (Abb. 347), den Guß des für die Place Vendôme bestimmten hat Jacobi 1692 persönlich miterlebt und sicher ist Jacobis Anteil an der Konzeption bedeutend. Sehr richtig ist von Voß bemerkt worden, daß durch das Schlüter-Jacobische Standbild ein stärkerer barocker Wind weht, aber es scheint mir nicht nötig, die Farnesereiter (Abb. 267) als Vorbilder im strengen Sinn des Worts heranzuziehen. (Voß, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlung 1908. Der verdienstvolle Forscher geht hier meines Erachtens in der Aufdeckung von Motivanregungen zu weit. Schlüter erscheint geradezu als Kompilator — das Genialische des Künstlers, die verbreitete Typik der Motive werden zu gering gewertet.) Ein ausschließender Hinweis auf sie schießt ebenso über das Ziel hinaus, wie es unrichtig wäre, das Berliner Denkmal als Nachbildung Girardonscher Formgebung hinzustellen. Was Schlüter den volleren barocken Schwung in das Werk tragen läßt, ist seine deko-



398. Andreas Schlüter, Kopf des Großen Kurfürsten nach Gipsabguß. Berlin.
(Phot. Stoedtner)

rativ gerichtete Danziger Schulung, die ebenso die Gefesselten am Sockel in der Schwungkraft ihrer auswölbenden Bewegungen über die Vorbilder am einstigen Denkmal der Place des Victoires und ihrer Verwandten seit Pietro Tacca (Abb. 141) hinausträgt: viele Einflüsse — geniale Synthese!

Und hierin liegt das unerhört Großartige dieses Reitermonuments: barockes Volumengefühl, barocke Bewegung, barocker Ausdruck imperatorischer Größe und quälender Gebundenheit vereinen sich gleichwertig mit dekorativem Barockgefühl, das die Massen vollkommen zusammenstimmt, von unten nach oben im Drang emporreißt, die triumphierendste Silhouette zeichnet. Die Sklaven am Sockel durcheilen die ganze Empfindungsskala von dumpfem Brüten bis zu sehnsüchtigem Emporflehen. Der Sockel schwingt im Oval, in ähnlich gekrümmten Kurvenlinien begleiten ihn die vier Profil- und Blattvoluten nach oben, ein Motiv, das der Komposition römischer Kirchenfassaden entlehnt werden konnte. Sie sind wie überkippender Kamm der Welle, deren Masse in den Sockelfiguren brodelt. Das Profil der Plinthe des Reiters ist dünn und doch scharfschnittig: es scheidet ab ohne zu trennen. Das Pferd steht nur mit linkem Vorderbein und rechtem Hinterbein fest auf. Linker Hinterhuf soll gerade niedergesetzt werden, rechtes Vorderbein ist hoch erhoben. Genau gesprochen ist das Trab, doch wirkt dieser Trab wie zügiges Schreiten, weil der Reiter nicht in der Haltung des Trabenden sondern des paradierend Schrittreitenden sitzt: also Kombination von Realismus und Idealität, um drängende Bewegung, gleichzeitig Hoheit zu geben. Und mit solcher Kombination entstammt der Kurfürst der Gruppe der Giovanni da Bologna- und Girardon-Monumente (Abb. 347), während Francesco Mocchi I (Abb. 267) einseitig nur den barocken impetus gibt. Im Reiter schwellen die Massen empor, parabelartig wie eine Kuppel, die auf den Säulen der Pferdebeine steht, breit von den Seiten, schmal von vorn. Einst waren die Uferbauten so niedrig, daß die Silhouette des Reiters sich gegen den



Andreas Schlüter, Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten. Berlin



399. 400. Schlüter-Jacobi, Carl von Hessen. Cassel*

lichten Himmel abzeichnete. Bronze braucht Luft, zumindest helle Gründe, auch die Sockelfiguren haben diese im lichten Stein des Kernbaus erhalten.

Schlüter hat den Großen Kurfürsten lebend nicht mehr kennen gelernt. Man will es dieser Haltung, diesem Kopf gegenüber kaum glauben. Weil die Figur mehr ist als ein Porträt, unendlich mehr als Verlebendigung des von François Dieusart 1651 geschaffenen Porträts im Charlottenburger Schloßgarten. Sie ist Allegorie der Herrschaft. Und da solche Allegorie der Herrschaft nicht den Gegensatz des Beherrschten braucht, konnten auch die Gefesselten als Allegorien der Gefühle gegeben werden, die den Menschen riesigen Naturgewalten gegenüber beschleichen: sie sind erschüttert, als ob sie vor sich krachende Lawinen, im Feuer hochbrechende Berge, berstende Sturmfluten sehen, selbst ganz Wirbel und Welle. Hoch oben über allem herrscht ein Blick — non soli cedit.

Es mag kühn von mir erscheinen, Schlüter als Urheber einer Bronzebüste anzusprechen, die das Hessische Landesmuseum in Cassel besitzt und den Landgrafen Carl von Hessen darstellt (Abb. 399, 400; H. 1,07 m). Ich selbst habe einen Augenblick an Grupello gedacht, dessen Büste des Kurfürsten Johann Wilhelm in der Düsseldorfer Akademie Ähnlichkeiten zeigt, doch fehlt ihr wie allen Grupelloschen Werken das momentane, sprühende Leben. Die stilistische Untersuchung, der Vergleich mit der Büste des Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Homburg (abgeb. in Biermann, Deutsches Barock und Rokoko 1914, Nr. 1117), dem Kopf des Großen Kurfürsten (Abb. 398) liefern schlagende Übereinstimmungen. Die Übereinstimmung der Gewandmotive mit fließenden Graten und eingeschwemmten Tälern wird leicht erkannt, auch die gleiche Art der Flächenmodellierung. Das Haar erscheint zarter, doch ist dies auf Konto des Ziseleurs zu setzen — ich glaube ihn in dem Casseler Büchsenmacher Rudolf zu erkennen. Auch hier jener stolz herrschende Blick und die leicht zurückgeworfene Kopfhaltung.

Verwandtschaftliche Beziehungen zum Berliner Hof bestanden: Landgraf Wilhelm VI. hatte Hedwig Sophie, eine Schwester des Großen Kurfürsten, zur Frau, deren Tochter die erste 1683 verstorbene Gattin Friedrichs III. (I.) war. Ihr Sohn Landgraf Carl (1654 geboren, 1670—1730 Regent) war also Vetter und Schwager Friedrichs III. (I.) Die Büste stellt ihn etwa im Anfang der vierziger Jahre dar. Auch die künstlerischen Beziehungen sind ge-

geben. Jacobi weilte 1698 in Cassel. Rommel (Geschichte von Hessen, Bd. X. S. 145) berichtet: „Jacobi lieferte dem Landgrafen mehrere, vorher in Wachs bossierte, gegossene Köpfe und Brustbilder antiker Helden und Philosophen". Von diesen ist nichts mehr nachzuweisen(?), aber nach alter Tradition gilt die Büste Carls als Guß Jacobis. Doch entsteht im Saal selbst, in dem die Büste aufgestellt ist, eine Schwierigkeit. Denn hier befindet sich auch eine kleine, in Eisen geschnittene Statuette des Landgrafen, die den Kopf der Büste nachahmt. Sie war als Werk Leygebes bezeichnet, und — Leygebe stirbt bereits 1683. Die Zuschreibung der Statuette muß Bedenken erwecken, Carl war damals erst 29 Jahre alt. Nun hat Boehlau, der Direktor des Museums, der mich bei meinen Arbeiten in liebenswürdigster Weise unterstützt hat, kürzlich in alten Inventarverzeichnissen die Nachricht gefunden, daß diese Statuette von dem Büchsenmacher Rudolf gearbeitet wurde und erst gegen 1700 entstanden ist. Damit löst sich auch diese Schwierigkeit und der Schluß ist berechtigt, in der Büste einen Guß Jacobis nach Schlüters Modell zu sehen, der in Cassel durch den etwas kleinlich arbeitenden Rudolf ziseliert wurde. Die Abbildungen zeigen kaum, daß wir in dieser Büste eine der schönsten deutschen Porträtskulpturen besitzen, die auf nahe Betrachtung berechnet mit besonderer technischer Feinheit ausgeführt ist. (Vgl. meinen Aufsatz in der Zeitschrift für Bildende Kunst, Januar 1921, mit entsprechendem Abbildungsmaterial.)

Schlüter ist auch Schöpfer der 1704 von Jacobi gegossenen Büste Friedrichs II. von Hessen-Homburg am Schloßportal von Homburg, eine Gelegenheitsarbeit höfischer Gefälligkeit, die in eine Reihe mit dem Monument Friedrichs III. (I.), der Casseler Büste, dem Großen Kurfürsten gestellt die großartige Formentwicklung Schlüterscher Darstellungskraft zeigt.

Von den dekorativen Arbeiten im Berliner wie Charlottenburger Schloß und in Potsdam darf ich hier absehen, sie gehören in eine Geschichte der architektonischen Barockdekoration. Besondere Erwähnung jedoch verdienen die gegen 1700 entstandenen 21 Masken sterbender, schmerzverzerrter Krieger als Bogenschlußsteine im Innenhof des Berliner Zeughauses. Die Berliner Akademie bewahrt einige ihrer bozzetti (Abb. 401). Rubens hat solche qualvollen Köpfe gegeben, der Hinweis auf den Laokoon liegt nahe. Die große Leistung beruht hier wiederum in der charakterisierenden und doch vollendet dekorativen Auffassung, mit der Manifestationen erschütterndster physischer und psychischer Vorgänge dargestellt sind.

1700 ist das Wandgrabmal für Hofgoldschmied Daniel Männlich († 1701) und seine Frau († 1698) in der Nicolaikirche zu Berlin gearbeitet. Das führende Motiv, die Umgliederung eines Grufteinganges, begegnet schon am Grabmal Alexanders VII. (Abb. 250), wenn auch dort die Tür anderen Zwecken dient. Über der Portalrahmung befindet sich in der Mitte eine reiche Kartusche mit dem Doppelreliefbild der Ehegatten. Hier lagert der Tod und packt mit Knochenfingern ein wehklagendes, flüchtendes Kind auf der linken Ecke. Auf der anderen Ecke hockt ein Jüngling, entsetzt ein Tuch vor das Gesicht ziehend. Alte Totentanzmotive sind erwacht, die Allegorie Berninis ist im dekorativen Verband grimmigste Aktion geworden.

In der Kanzel der Marienkirche 1703, bei deren Ausführung Schlüter sich der Hände von Gehilfen bediente, vereinigen sich vlämische und italienische Barocktendenzen. Vier schwere Säulen ersetzten den unteren Teil des gotischen Pfeilers. An ihnen hängt — merkwürdig unorganisch — die Marmorkanzel, deren ausschwingende Konsolen Bernineske Engel ebenso leicht mit den Händen berühren, wie die Kirchenväter die Konsolen der Kathedra Petri (Abb. 256). Vlämische Engelköpfchen und vlämische Reliefs, Glaube, guter Hirte und Liebe, füllen die Kanzelflächen. Über dem Schalldeckel erhebt sich die jubelnde Engelgloriole, hinter der vergoldete Strahlen vorschießen: Motive der Kathedra überfragen auf alte deutsche und erneute niederländische Gewohnheiten. Italienische Publikationen konnten vermitteln. Der linke Engel ermuntert die Gläubigen, der rechte wendet sich dem Überirdischen zu, hoch oben schwelgt der Engelchor in Paradieseshelle. Der strömende Kontakt vom Beschauer zum Höchsten ist gewonnen. — Weniger ansprechend die urkundlich als Werke Schlüters nachgewiesenen beiden Engel am Altar der Nicolaikirche zu Stralsund.

Noch zwei Bildhauerarbeiten mögen genannt sein: das Grabdenkmal für das Söhnchen des Kronprinzen 1708 in der Domgruft, die Dekoration des Hauses der Loge Royal York 1712. Nach dem Tode Friedrichs III. (I.) 1713 streicht sein spartanischer Nachfolger den Kunstetat. Schlüter sucht in Petrograd sein Brot, wo er, ohne nachweisbare Arbeiten hinterlassen zu haben — gehen vielleicht einige architektonische Ideen in Tzarskoje Sjello auf ihn zurück? — bereits im folgenden Jahre stirbt.

Schlüters größtes Werk wirkt wie eine Eruption. Gewiß, auch für ihn läßt sich nachweisen, daß seine Kunst Zusammenhänge mit dem Kunstschaffen seiner Zeit sucht. Was sind aber Einzelheiten gegenüber der Allmacht eines Genies, das dieses Einzelne in gewaltiger Wiedergeburt emporführt! Schlüters Schicksal hat gleichen Charakter; doch zu höchsten Höhen empor-



401. Andreas Schlüter, Modellstudien. Berlin

gestiegen, wirft ihn die im Grunde unverschuldete Katastrophe des Münzturmbaues 1704 in das Elend des mißachteten Künstlers hinab.

„Ich habe", schreibt er an Herrn von Prinzen, „über die dreißig Jahre mit großen Arbeiten Tag und Nacht zugebracht und ist unter allen denen Werken kein Fehl begangen, auch habe ich in Berlin schon erwiesen, daß man ja wohl sehen kann, ob ich ein Meister gewesen, da ich hierher gekommen bin, und nun muß ich mich von Solchen so höhnisch und recht wie ein unvernünftiger Junge tractieren lassen. ... Ich muß auch Herzeleid von dem gemeinen Manne auf der Straße leiden, ich kann vor Traurigkeit nicht schlafen, vor Angst meiner Seelen, indem ich nicht weiß, wie es vor mir bei Hofe steht, und muß doch noch täglich ersinnen, erfinden und arbeiten."

Berlin hat für den Meister des Großen Kurfürsten keine Aufgaben mehr gehabt. Unwillkürlich denkt man an Bernini und sein ganz ähnliches Unglück beim Glockenturmbau für S. Pietro — in Rom bestimmte Weltmäzenatentum, das Bernini auch hinterher mit gewaltigsten Aufgaben bedachte, in Berlin verschwendete junges Königtum ein Genie!

Ein Bild von der Unzulänglichkeit der Berliner Skulptur nach der Epoche Schlüters bietet ein Blick auf die zahlreichen Grabmale der Nicolaikirche. Recht und schlecht wurde erledigt, was ein derbes Bürgertum für sich verlangte. Namen, die wir kennen, wie die beiden Ränz (S. 360), Johann Georg Glume — Grabdenkmal von Kraut in der Nicolaikirche 1725 — und seine Söhne, Johann Samuel Nahl und seine Söhne, Georg Gottfried Weykemeyer, die schon genannten Mitarbeiter Schlüters entwickeln sich nicht zu Persönlichkeiten. Schlütersche Traditionen versinken. In dem jungen Königtum Preußen regierten andere Geister als die Musen. Der Kunsthistoriker räumt dem Historiker das Feld.

Einige Ausländer wie Giovanni Simonetti, ein Italiener, der zuerst in Prag am

Czerninpalais arbeitet, dann dekorative Aufgaben in Zusammenarbeit mit Schlüter in Berlin erledigt, Guillaume Hulot (weibliche Allegorien vor dem Berliner Zeughaus nach 1700), der Girardonschüler René Charpentier (Portalschmuck des Stadtschlosses von Potsdam um 1707) gehören noch der Schlüterepoche an, sind aber zum Teil nur sporadisch in Berlin und mit Ausnahme Simonettis, dessen dekorativer Stil noch einige Zeit nachklingt, belanglos für die Stilentwicklung.

**Neuere Literatur:** Friedrich H. Hofmann, Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Fränkische Linie, Straßburg 1901. — Beringer, Verschaffelt, Straßburg 1902. — Ferdinand Koch, Die Gröninger, Münster 1905. — Eduard Schuster, Kunst und Künstler in den Fürstentümern Calenberg und Lüneburg in der Zeit von 1636—1727, Hannover 1905. — O. Pollak, Johann und Ferdinand Maximilian Brokoff, Prag 1910. — Anton Mayr, Die Werke des Plastikers Josef Thaddäus Stammel, Wien 1912. — Hans Beschorner, Permoserstudien, Dresden 1913. — Erika Tietze-Conrat, Permoserstudien, Kunsthistorisches Jahrbuch der Zentralkommission 1914. — Karl Sitzmann, Kunst und Künstler der Bayreuther Gegend, Beilage des Gymnasiums zu Bayreuth, Bayreuth 1919.



402. Richtung Schlüters, Heroisches Liebespaar*

# XIII. Ausblick in das 18. Jahrhundert.

Gewiß wird eine genaue Festlegung des Begriffs Barockskulptur dazu verpflichten, das 17. Jhh. als das maßgebende zu betrachten. In ihm findet der Stil nach vielfältigen Vorbereitungen seine Reife und Ausbreitung. Trotzdem der Anteil der Nationen, ihre schöpferische Fähigkeit und passive Bereitwilligkeit sehr verschiedene sind, zeigen sich die einzelnen Werke miteinander so verwandt, wie innerhalb des wachsenden Internationalismus dieser Zeit Kleidung und Benehmen des Gesellschaftsmenschen. Barock ist in viel höherem Sinn künstlerischer Allgemeinbegriff als Renaissance und selbst Gotik. Das Grabdenkmal des Domherrn Karl von Metternich, längere Zeit nach seinem Tode (1636) in der Liebfrauenkirche in Trier aufgestellt, soll der Überlieferung nach aus Venedig stammen, man hat an Coyzevox erinnert, ich selbst möchte mich für den Umkreis des Artus Quellinus d. J. aussprechen. Noch schwieriger ist es, Einzelstücke, die im Kunsthandel auftauchen, zu lokalisieren, mag auch zugegeben werden, daß hier die Ausbildung unserer Augen hinter der Fähigkeit, Gotik und Renaissance zu sehen, weit zurückgeblieben ist. Schlage ich irgendeines der neueren Bücher auf, die sich mit Analyse von Stilsymptomen beschäftigen, so wird der Begriff der Barockskulptur mit traditioneller Ausschließlichkeit an italienischen Beispielen gewonnen, und damit scheint man von vornherein abzusehen von einer Einstellung auf die trotz aller Ähnlichkeit vorhandenen Differenzen.

Im 18. Jhh. beginnt nun diese annähernde Homogenität sich mehr und mehr zu differenzieren, — bis der Klassizismus alle Schüsse wiederum in eine Krone zusammenbindet. Die thematische Harmonie des Barocks wird jetzt in verschiedene Inhalte aufgelöst, diese gewinnen dadurch an Deutlichkeit, so daß sich retrospektiv zum Teil klarer als vorher bestimmen läßt, welche Formthemata die nationalen Barockgruppen in sich banden. Dies ist erster Grund, warum eine Darstellung der Barockskulptur zumindest einen Blick in das 18. Jhh. gewähren muß. Beim Zerfall des großen Reichs in Diadochenstaaten, woran die Durchsetzung barocker Geistigkeit mit Rationalismus und Kritizismus größten Anteil hat, finden fernerhin die nationalen Formthemata teilweise ihre höchste Steigerung und Erfüllung. Dies ist der andere Grund.

Meine eigentliche Aufgabe ist erledigt, die nachstehenden Ausführungen sind weniger als Skizzen. Es handelt sich ausschließlich darum, einige der hervorstechendsten typischen Erscheinungen zu fixieren, nicht aber, Entwicklung und Künstlerpersönlichkeiten zu zeichnen. Italien, Spanien, die Niederlande fallen ab, Entwicklungen vollziehen sich auf französischem und in allererster Linie auf deutschem Boden. Die leidenschaftliche Liebe, die mich für das deutsche Rokoko beseelt, entspringt nicht dem Sentiment des heut lebenden Historikers, sondern der Gewißheit, daß sich in dieser Kunst unsere westeuropäische Kulturepoche erfüllt hat.

## ITALIEN.


403. Pietro Bracci, Engel. Rom

Die Capp. Corsini, die erste linker Hand an S. Giovanni in Laterano zu Rom, 1734 von Alessandro Galilei erbaut, wurde als Beispiel vollendeter räumlicher und plastischer Harmonie, als höchste Leistung eines für den gesamten italienischen Barock charakteristischen Strebens genannt (S. 276). Die ersten italienischen Bildhauer dieser Zeit waren hier beschäftigt, wie Giovanni Battista Maini, Schüler des Camillo Rusconi (Statue Clemens' XII.) und Monaldi, Schüler Fogginis und Ferratas, Filippo della Valle (Temperantia), Guiseppe Rusconi, ebenfalls Schüler des Camillo Rusconi (Fortitudo), Lironi (Justitia), Agostino Cornacchini (Prudentia). Es genügt ein Blick auf das Grabmal Innocenz XII., die Temperantia della Valles, die Wasser aus einer Kanne in die andere gießt (Abb. 278), um festzustellen, daß starkes Barockpathos gemildert ist, gewisse Weichheit und Süßigkeit aufblühen, ein nicht gerade spröder Naturalismus mit größter technischer Delikatesse sich darstellt.


404. Mattielli, Pluto und Proserpina. Wien

Über der Prudentia der Capp. Corsini befindet sich ein Relief von der Hand des Pietro Bracci, das ein Wunder des heiligen Andreas Corsini darstellt. Bracci ist charakteristischer Typ der römischen Bildhauer des 18. Jhhs. Er verbraucht ohne Bedenken Formen, die für Grabmale und Altäre die Zeit Berninis entwickelt hat, die Kraft weicht liebenswürdiger Konvention mit leicht sinnlichem Einschlag. Die Tugenden am Grabmal des Kardinals Renato Imperiali in S. Agostino zu Rom enthüllen mehr an hübschen Knien und vollen Brüsten, als sich mit ihrer Bestimmung verträgt, die beiden Engel am Altar im Gesù 1749—50 (Abb. 403; Höhe 2,02 m) — das Marmorrelief der Verkündigung von Filippo della Valle — sind so absichtlich geschürzt, daß sie dem himmlischen Balletchor angehören müssen, wie er damals auf Bühnen erschien. Der Vergleich mit Berninis Engeln in S. Andrea delle Fratte (S. 252) liegt nah: dort Erregung, hier zärtliche Lieblichkeit selbst der Versuchung gegenüber.

Pietro Bracci schafft sich unter Cemens XII. eine Position. Zwei Standbilder des Papstes sind von ihm gearbeitet, 1733 eines aus Marmor, jetzt im Museo nazionale zu Ravenna, 1734—37 eines aus Bronze für das Kapitol, das verlorengegangen ist. Für Ravenna auch der große Altar in S. M. del Sudore 1745—52 gearbeitet.



405. Celebrano, Frühling. Neapel



406. Corradini, Chronos und Wahrheit. Dresden



407. Queirolo, Befreiung aus dem Irrtum. Neapel

Ein Kolossalrelief der Himmelfahrt Mariä in der Kathedrale von Neapel 1739. Im gleichen Jahr vollendet das Grabmal Benedikts XIII. in S. M. sopra Minerva nach einem Entwurf Marchionnes, der das flimmernde Relief beisteuerte. Ein Spätwerk das Grabmal Benedikts XIV. in S. Pietro 1764—69: der Papst segnend vom Thron aufgestanden, die Gewandmassen wehen, aber der Figur fehlt die plastisch bauende Wucht. Zu Seiten neben der Tür unter der Statue die weiblichen Allegorien Veritas und „il disprezzo dell' interesse", die den Flügelputto wegweist, aus dessen Füllhorn Geld herabträufelt — einige Münzen sind an den Sockel geklebt. Diese Damen von strammer Üppigkeit, wie man ihr ab und zu im Quartiere Trastevere begegnet. Bei Porträts achtet diese Kunst genauestens auf physiognomische Details, doch fehlt ihr gerade darum das, was Bernini verlangte: Größe und Bedeutung.

Das Werk, mit dem Braccis Name verbunden, ist die Fontana Trevi. Der Ausfluß der Acqua Vergine verschiedentlich architektonisch behandelt, auch Bernini hat sich mit ihm zu schaffen gemacht. Seit 1729 beginnen die Arbeiten unter Paolo Benaglia von neuem. 1730 und 1732 wurden Wettbewerbe ausgeschrieben, an deren zweiten sich auch die Franzosen Edme Bouchardon und Lambert Sigisbert Adam d. Ä., der noch kurz vor seiner Abreise nach Paris für die Capp. Corsini ein Relief schuf, beteiligen. Einige dieser Projekte in der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums erhalten. Der Architekt Niccolò Salvi beginnt Ende 1732 mit den Arbeiten, die sich bis zu seinem Tode 1751 hinziehen. Dann übernimmt der junge Architekt Guiseppe Pannini die Leitung, bis 1762 (Inschrift 1761) das ganze Werk vollendet war. An Bildhauerarbeiten wurden ausgeführt die Mittelgruppe des gewaltigen Neptuns und seines Gespannes von Bracci unter Benutzung eines Modells von Maini, links und rechts die weiblichen Allegorien der Fruchtbarkeit und Heilkraft des Wassers von Filippo della Valle. Darüber Reliefs, auf den antiken Ursprung der Quelle Bezug nehmend, links von Andrea Bergondi, rechts von Giovanni Battista Grossi. Die vier Attikafiguren von links nach rechts arbeiten Agostino Corsini, Bernardino Ludovisi, Francesco Queirolo und Bartolommeo Pincelotti (vgl. v. Domarus, Pietro Bracci, Straßburg 1915). Damit sind gleichzeitig die Namen der führenden römischen Meister Mitte des 18. Jhhs. aufgezählt.

In Rom leistet das Äußerste an erstrebtem Naturalismus Agostino Penna am Grabdenkmal der Maria Flaminia Odeschalchi-Chigi in S. M. del Popolo nach einem Entwurf von Paolo Posi:



408. Mattielli, Statuen der Hofkirche. Dresden
(Phot. Sächs. Denkmal-Archiv)

aus geschichteten Felsen wächst ein Eichenbaum, dessen Hauptstamm abgebrochen ist; in seinen Zweigen spannen Engelputti eine Draperie, vor der das Medaillonporträt der Fürstin hängt; ein Löwe klagt zu ihm empor, rechts steht eine Urne, der Rauchwolken entsteigen.

Die venezianische Skulptur des 18. Jhhs. bietet wie die Malerei letzte Phase des italienischen Barocks. Bezeichnender Vertreter der graziösen, malerisch-weichen Nachblüte Berninischer Kunst ist Antonio Corradini. Nachdem er bereits 1717 für den Marchese Manfrin eine Donna velata gearbeitet hatte, wird er durch seine Arbeiten in Wien — Vermählung Mariä am Josephsbrunnen 1732 — und 1734—35 in Dresden auch in Deutschland bekannt. Im Großen Garten zu Dresden von ihm die ovale Vase, Nachbildung Versailler Motive mit der Psyche, deren allzukokette Hände ihre Brüstchen vorpressen, ferner die Pendantgruppen Nessos raubt Deianeira, Eurytos vergreift sich an Hippodameia, und die Gruppe der von Chronos enthüllten Wahrheit, die eine liebkosende Entkleidungsszene geworden zu sein scheint (Abb. 406). In Neapel von Corradini in der Capp. Sansevero die Pudicizia, richtiger Allegorie des Frühlings, am Grabmal der Prinzessin von Sansevero 1750—55 (Abb. 405), die Celebrano nach Corradinis Tod vollendet, ebendort ein von Guiseppe Sammartino vollendeter 1753 signierter Cristo velato, die Leiche auf Kissen liegend mit dünnem Schleier überdeckt, die stellenweise poliert in seidigsilbrigem Glanz schimmern. Andere Bildhauer dieser Kapelle Queirolo und Paolo Persico, von diesem vielleicht „die Süßigkeit ehelicher Bindung", eine Frau, die in einer Hand zwei brennende Herzen hält, in der anderen ein mit Federn geschmücktes Joch, während ihr zu Füßen ein Putto mit einem Pelikan sitzt, dem Symbol der Elternliebe (vgl. Sigismondo, Descrizione della cità di Napoli, 1788 und Ingersoll-Smouse, Gazette des Beaux-Arts, 1916). Verschiedene Krippen (Presepe), wie sie damals in Neapel Mode waren und an denen dort die besten Bildhauer arbeiteten, besitzt von Sammartino das bayerische Nationalmuseum. Eine Pudicizia im Pal. Barberini zu Rom gehört dieser Kunsttechnik an. Das Formproblem selbst ist gleichgültig, da seine Möglichkeiten erschöpft scheinen. Höchstes Ziel ist technisches Virtuosentum, das sich malerisch-naturalistische Aufgaben stellt, die der Skulptur zu widersprechen scheinen. Geradezu Quälerei des Materials



409. Marchiori, Himmelfahrt Christi. Venedig (Phot. Anderson)

ist der disganno, die Befreiung aus dem Netz des Irrtums, des Genuesen Francesco Queirolo, 1758 für das Museum solcher Spielereien, die Capp. Sansevero in Neapel, gearbeitet (Abb. 407), und jener wie zerrissenes Dornengestrüpp wirkende Engelsturz im Pal. Papafava zu Padua, dessen etwa 66 kleine Figürchen Agostino Fasolato aus einem Marmorblock herauskratzt. Nennen wir noch Giovanni Marchiori in Venedig, der die plastisch uninteressanten Statuen der Cäcilie und des David an S. Rocco mit penibelstem Detailwerk, Blümchen und Spitzen arbeitet, dessen Portalrelief des Auferstehenden (Abb. 409) an der gleichen Kirche und dessen großes Relief in SS. Simone e Giuda wie venezianische Farbskizzen wirken, in dessen Cybele des Nymphenburger Schloßgartens sich dann sehr deutlich klassizistischer Einschlag bemerkbar macht, so dürfte damit die Tendenz der venezianischen Skulptur wenigstens angedeutet sein.

Der Vincentiner Lorenzo Mattielli ist einer ihrer letzten Abgesandten nach dem Norden. In Wien von ihm seit 1716 die Entführungsgruppen im Schwarzenbergpark (Abb. 404), ähnliche in Krummau; die Reliefs am Finanzministerium, seit 1725 die Engelstatuen und andere Arbeiten für die Karlskirche, 1730 die Michaelgruppe an der Michaelskirche, die Gerhard (Abb. 153) in äußerste Bewegung übersetzt. 1738 tritt er in die Dienste des sächsischen Königs, wo er zehn Jahre bis zu seinem Tode bleibt. In Dresden arbeitet er seit 1740 die Statuen der Hofkirche (Abb. 408), die Torelli nachträglich gestochen hat. Unter anderen Arbeiten verdienen der Brunnen im ehemaligen Marcolinischen Palais (Stadtkrankenhaus) und die Statuen des Brühlschen Palais Erwähnung. Die Zeitgenossen, unter ihnen auch Winckelmann, sahen in Mattielli den Wiedererwecker antiker Skulpturenschönheit, und sicher lassen sich in seinen späteren Werken in der Gewandung Vereinfachung, im Gestus Abklärung beobachten. Der Vergleich seiner Arbeiten mit anderen Barockwerken beweist aber, mit welcher Routine der alte Formenschatz auch von ihm gebraucht wird, — und gewandt und klug gebraucht wird. Gewiß bereinigt sich jetzt das appassionato, aber der Ernst ist gewichen. Casanova entzückt mit seinen Erzählungen die Höfe,



410. Zarcillo, Abendmahl. Murcia

an denen er wie die Künstler herumvagabondiert. Zerbricht ein Stil, so rettet er sich in den Naturalismus, das Raffinement der Technik täuscht nicht über die Leere der Empfindung. Erotik allein ist nicht bildnerische Sinnlichkeit. Wenn die Nymphen in Caserta ihre Tücher umwerfen, so glaubt man, der Fürst habe sich das übliche Vergnügen gemacht, seine Damen beim Baden zu überraschen.

Der italienische Klassizismus bricht dann unter seinem Führer Canova auch theoretisch schroff mit barocker Tradition. Die Aussetzungen, die der neue buono stile macht, sind zusammengefaßt von Cicognara, Storia della scultura, Lib. VI, Cap. 1, der seinem Helden Canova den ganzen VII. Schlußband seines Werkes weiht.

## SPANIEN.

Von den großen Bildhauern des 17. Jhhs. ragt keiner in das 18. Jhh. hinüber. Der Einfluß Churrigueras drängt nun mit Gewalt die Skulptur in eine ausschweifende dekorative Richtung, das Altarwerk des Narziso Tomé ist dafür ein Beispiel (S. 292). Spanischer Verismus führt zu schlimmster Materialisierung. Die Prozessionsfiguren erhalten wechselbare seidene und samtene Gewänder, die Haare müssen echt sein, die Augen können bewegt werden, Gelenke werden den verkleideten Gliedern eingesetzt, so daß die Figuren stehen und sitzen können, das Haupt sich neigt oder aufsieht. Es ist schwer, hier den Schnitt zu machen, der Kunst von Panoptikum trennt, denn in all dieser Entartung flammt doch plötzlich religiöse spanische Inbrunst auf, die stets die Dinge hinter der Form am höchsten wertet und ihnen die Form unterordnet.

So Zarcillo (Salzillo), der mit seiner Familie zusammen eine ungeheure Zahl von Werken, oft jedoch beschränkt auf Köpfe und Hände, arbeitet. 1800 Stück etwa sind katalogisiert. Eine größere Zahl derselben befindet sich in Murcia: Kathedrale, S. Miguel, S. Juan, Ermita de Jesús. In letzterer die Prozessionsfiguren (pasos), die auf den ersten Blick fast erschrecken, dann aber durch Ernst ihrer Auffassung, Tiefe der Empfindung und eine Formgebung, die trotz Brokaten



411. Zarcillo, Schmerzensmadonna. Murcia

und Samten allem Spielerischen entsagt, gewaltigen Eindruck machen. Die Schmerzensmadonna (Abb. 411), die nur Hände breitet und ein Gesicht emporwendet, wie man es einmal gesehen zu haben glaubt, dessen Realität doch nur darauf beruht, daß es die Summe aller Vorstellungen von hilfloser Qual zusammenfaßt, konzentriert vielleicht gerade infolge der Stofflichkeit ihrer Gewandung so unwiderstehlich den sich hingebenden Betrachter auf die Zentren des Ausdrucks. Das Abendmahl (Abb. 410) gibt im besonderen Raum die Tafel mit Christus und den Zwölfen in natürlicher Größe auf echten Sitzmöbeln. Kompositioneller Gruppenbau kann nicht stattfinden, weil man um diese Versammlung wie ein Diener herumwandelt, so Teilnehmer des Mysteriums werdend. Das gleiche Motiv erschütterter Ergriffenheit wird vielmals von Haupt und Händen durchgeführt, fast einförmig, — doch so stark ist die Wirkung, daß selbst der solch lautloser Inbrunst innerlich fremd gegenüberstehende Betrachter kaum flüstert und auf Zehen geht: die Gottheit unter uns scheint wirklich. Und ist Erweckung solcher Stimmung nicht letztes Ziel aller religiösen Kunst? Lassen wir alle Theorien über das Material in der Kunst, die seit Winckelmann, Burckhardt und Semper allzu tyrannisch unser Urteil beherrschen, und bekennen wir, daß hier unerschrockenster plastischer Realismus und religiöses Ausdrucksverlangen Resultate erreichen, die formale Kunst nie erreichen kann, die durch klassizistischen Formalismus im Sinn der Antike zerbrochen werden mußten, wie lineare Kalligraphie des Klassizismus die Farbenphantastik eines Goyaschen Realismus erwürgte.

Mit Luis Salvator Carmona setzt Abkühlung ein. Er ist erster Direktor der 1751 gegründeten königlichen Akademie S. Fernando zu Madrid. Eine Phalanx von Zöglingen folgt deren formal und inhaltlich stark französisierte Prinzipien.

Anmerken möchte ich, daß Goyas Farbengebung von klassizierenden Skulpturen ab und zu übernommen wird: eine merkwürdige stilistische Zwitterbildung, doch nicht ohne Reiz.

## NIEDERLANDE.

Die vlämische Skulptur des 18. Jhhs. ist wenig interessante Nachblüte des 17. Jhhs. Kein Problem, das nicht schon gelöst worden wäre, das jetzt nicht unermüdlich und oft sehr werkstattmäßig wiederholt würde. Den Bildhauern fallen noch viele Aufgaben zu, keine ist mehr Problem. Die Pfeiler- und Wandstatuen Théodore Verhaeghens in N. D. au-delà de la Dyle, in S. Rombout zu Mecheln könnten aus der Werkstatt Faidherbes stammen. Verbruggens Kanzel

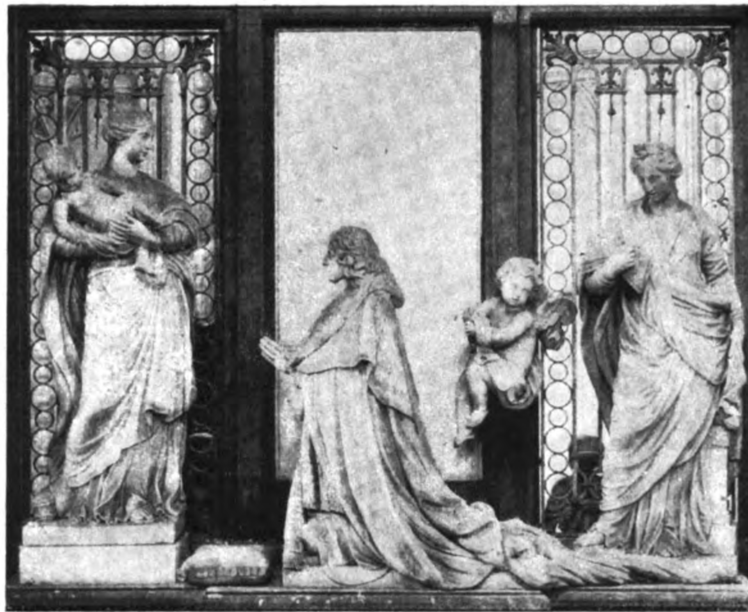


412. Delvaux, Kanzel. Gent

in S. Gudule zu Brüssel findet in zahlreichen Kanzeln Nachahmung: so in den Schöpfungen von Verhaeghens für Lockeren 1736, für S. Jean 1741 und N. D. d'Hanswyck 1743—46 in Mecheln, von Laurent Delvaux für S. Bavo in Gent 1745 (Abb. 412); in S. Martin zu Alost, Temsche, in S. Charles-Borromée (Jesuiten-Kirche) zu Antwerpen, in der Kathedrale zu Tournai, in S. Catherine zu Mecheln und vielen anderen. Die Grabmale befolgen das alte Vorbild: die Kniefigur begleitet zu Seiten von Madonna und einer heiligen oder allegorischen Gestalt nach dem Vorbild des Cruesengrabmals (Abb. 312). So das Grabmal des Erzbischofs Humbert Guillaume in S. Rombout zu Mecheln 1709 von Michel Vervoort d. Ä. (Abb. 413). Oder die Liegefigur erscheint auf dem Sarkophag nach den Vorbildern des Triest- und Capellograbmals (Abb. 299, 316). So die Grabmale de Smet in S. Bavo zu Gent 1741 von Jacques Berger oder van Susteren († 1742) in S. Sauveur zu Brügge von Henry Pulincx d. Ä.

Innerhalb dieser sehr umfangreichen Kunstproduktion lassen sich immerhin drei verschiedene Richtungen feststellen, ohne daß ihnen schöpferische Art eignet. Zunächst tauchen im 18. Jhh. schon sehr frühzeitig antikisch gefärbte Anschauungen auf, die sich bei genauerer Untersuchung auf François Duquesnoy zurückführen lassen, die aber sichtlich vom Studium der römischen Antike neubelebt werden. Entschlossener Begründer dieser Richtung ist Michel Vervoort d. Ä., der sich bis 1701 in Rom aufgehalten hatte. Es sind antikische Gewandmotive, mit denen er Madonna und allegorische Frauengestalt am erwähnten Grabmal Humbert Guillaume (Abb. 413) umhüllt. Die Statue am Grabmal des Generals Prosper Ambroise de Precipiano ebendort, die vor schlankem Obelisken steht und sich auf das Reliefbildnis des Toten wie auf einen Schild stützt, möchte Athena darstellen. Dem vlämisch Bewegten wieder macht er Zugeständnisse in der Golgathaszene an der Kanzel der Antwerpener Kathedrale 1713, ebenso am Kalvarienberg neben S. Paul in Antwerpen, wo er mit Guillaume Kerricx d. Ä. und anderen zusammenarbeitet. Gegen diesen Kalvarienberg führt ein kurzer Passionsweg, den zehn Engelfiguren begleiten. Sie lehnen sich stark an die von Bernini und anderen für Ponte S. Angelo (S. 252) gearbeiteten Engel an.

Abhängigkeit vom italienischen Hochbarock Berninischer Prägung ist das zweite Charakteristikum vlämischer Skulptur des 18. Jhhs., damit nur intensiver Traditionen fortsetzend, die schon gegen Ausgang des vorhergehenden Jahrhunderts an Kraft ständig gewachsen waren.



413. Michel Vervoort, Grabmal Humbert. Mecheln

Laurent Delvaux, ein Schüler von Plumier, hält sich 1726—32 in Rom auf. Von seinen Arbeiten in Brüssel, Nivelles, Gent charakterisiert ihn am besten die Kanzel in S. Bavo 1745 (Abb. 412).

Diese ist auf einen Marmorbaumstamm aufgesetzt, der in zwei starke Äste sich trennend den Schalldeckel trägt. In symmetrisch geschwungenen Läufen steigen zwei Treppen hoch, diese wie die Kanzel aus dunklem Holz mit prächtigstem Dekor. Zu Seiten der Treppenläufe stehen Marmorengel im typischen Doppelspiel: der eine die Verbindung mit dem Andächtigen herstellend, der andere emporschauend. Vor dem tragenden Stamm eine Gruppe: Religio oder Veritas mit einem Buch, auf dem die Worte „relève-toi de la mort, le Christ t'éclairera" stehen, vor ihr ein Greis, die Zeit, sich aus den Laken des Irrtums befreiend. Man sieht, wie leicht Allegorien dieser Zeit sich variieren lassen, bei Bernini befreite die Zeit die Wahrheit. Dieses Permutieren statt wirklichen Produzierens ist für die abgeleitete Art der Kunst charakteristisch. Der in die Zweige des Baumes gehängte Schalldeckel wird überdeckt mit einer Draperie, Engelputti spielen mit Kreuz und Schlange, der abwechselnd nun einmal selbst der gefährliche Apfel in den Rachen gestopft wird.

Schon die Beschreibung läßt erkennen, wie begriffliche Bedingtheit des Kunstwerks der reinen Formanschauung zu Leibe rückt. Spielende Ideen, virtuose Technik wie in Italien, treffliche Zusammenstimmung des Materials und höchst malerische Wirkung lassen leicht übersehen, daß im Ganzen hier mit Formen gewirtschaftet wird, die nicht mehr errungen, sondern dekorativ aus älterem Vorrat verbraucht werden.

Vorzüglich als Porträtist ist Jean Baptiste Xavery tätig, der sich nach italienischer Lehrzeit im Haag niederläßt. Zwei Marmorbüsten des Statthalters Wilhelms IV. und seiner Frau, einer Tochter des englischen Königs Georg II. und der brandenburgischen Prinzessin Wilhelmine Charlotte von 1733 und 1736 im Mauritshuis charakterisieren seine pomphafte, etwas leere Formgebung. Bozzetti im Gemeentemuseum, Dekor im Raadhuis. Das Modell für das Grabmal Friesheim in Heusden im Rijksmuseum 1728 beweist, wie rasch, flott, leicht er entwirft.

Enger an heimische Tradition schließt sich Théodore Verhaeghen an, der an den Füßen seiner Kanzeln (S. 304) ganze Szenen gleich lebenden Bildern stellt: Christus unter den Schrift-



414. Verschaffelt, Jagdgruppe. Schwetzingen*

gelehrten, der gute Hirte, die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies. Spanier konnten weit realistischer sein, sie legten in ihre Werke stets den Ausdruck religiöser Ergriffenheit. Hier findet man nur Schnitzereien zusammengestellt ohne die Kraft, die dem Kunstwerk formal und inhaltlich eine eigene Sphäre schafft. Ihre Routine endigt in künstlerischer Leere.

Französische Einflüsse treten mit Jacques Berger und Pierre Antoine Verschaffelt auf, erster noch bei dem Vertreter der freieren französischen Stilrichtung, Nicolas Coustou, dieser bei Bouchardon, dem zu klassizistischer Abklärung Drängenden, ausgebildet, beide dann kürzere oder längere Zeit in Italien tätig. Berger kehrt 1722 nach Brüssel zurück, von ihm 1742 die ursprünglich für Ninove gearbeitete Kanzel in S. Pierre zu Löwen. Verschaffelt hat in Italien verschiedene Werke hinterlassen — Statue Benedikts XIV. im Kloster von Monte Cassino, das Modell für den Engel auf Castel S. Angelo in Rom, die Statue des Paulus in S. Pietro zu Bologna — 1752 wird er als Hofbildhauer nach Mannheim berufen. Dort hat er eine beträchtliche Zahl Skulpturen geschaffen, durch deren vlämisch-italienischen Barock deutlich die klassizierende Note durchschimmert: Madonna der katholischen Unteren Pfarreikirche. Im nahen Schwetzingen mögen seine Hirschgruppen (Abb. 414) als Ausklänge barocker Gartenskulptur gelten, die Skulpturen des Apolltempels ebendort 1769 wiederum eine Vorahnung des Klassizismus. Das 1787 entstandene Grabmal des Mgr. van der Noot im Chor von S. Bavo zu Gent, der Geistliche kniend vor der auf Wolken niederschwebenden Madonna, profilmäßig eingestellt in eine dunkle Arkadenöffnung, umrauscht von pompöser Draperie aus buntem Marmor, mildert ebenfalls Barockdispositionen durch Sanftheit und Eleganz französischer Formensprache.

Ähnlich wie in Italien bestimmen Naturalismus und technische Gewandtheit den Ausklang vlämischer Barockskulptur. Während aber diese in Italien immer noch durch Erziehung zum architektonischen Raum geadelt werden, selbst eine Capp. del Sangro als Gesamtwirkung von Skulptur und Raum verstanden sein will, fehlt dies erzieherische Prinzip der vlämischen Skulptur. Ihr gegenüber hat man den Eindruck, als ob Ausklang Erschöpfung sei.

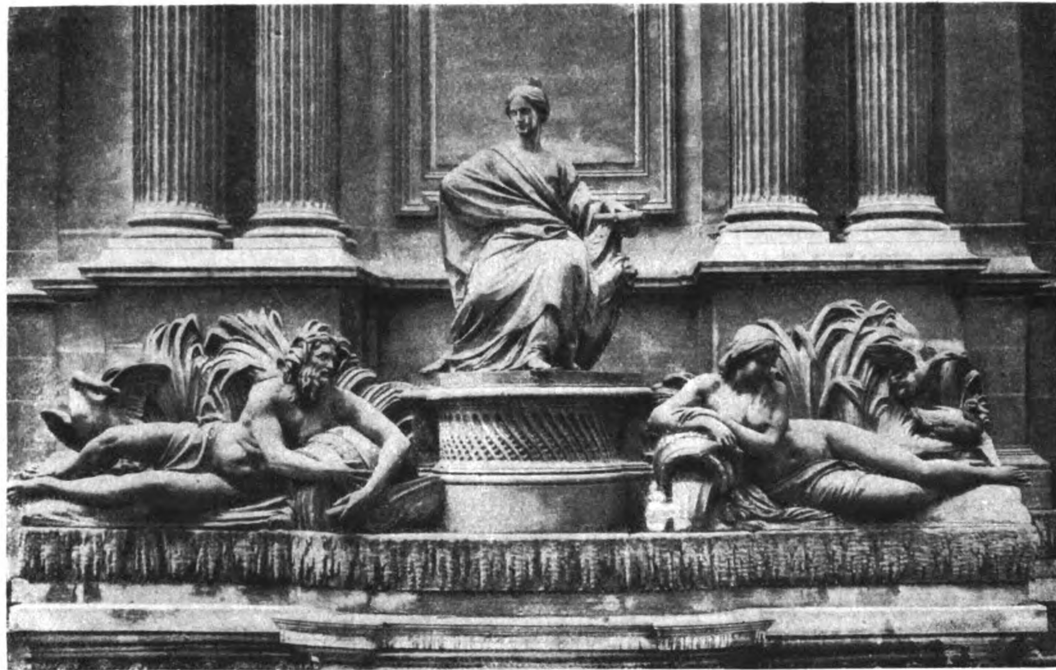
**H**olland versagt in dieser Epoche nicht allein in der Skulptur, sondern verliert, nachdem es letzte Möglichkeiten der barock-malerischen Raumsehnsucht in der 2. Hälfte des 17. Jhhs. erfüllt hatte, auch seine Bedeutung für die Malerei. Es begnügt sich mit den Grisaillen seines einzigen Monumentalmalers Jacob de Witt (Abb. 327).

## FRANKREICH.

Geschichte der französischen Skulptur des 17. Jhhs. bedeutet Kampf des Intellekts gegen den Barock von allen Seiten. Es hat der ganzen Disziplin Colbertscher Kunstordnung und des Kastengeistes der Akademie bedurft, um diesen Kampf vor allzu rascher Niederlage zu bewahren. In den Augenblicken, wo französische Bildhauer frei vom Zwang sich bewegen, jagen sie jubelnd und sich überschlagend in italienischen Barock hinein: Puget, Legros d. J., Théodon (S. 272, 325). Daß der höfische Stil rationalistischer Reaktionismus gegenüber dem Barock war, gab ihm keine Sonderstellung; denn dieser selbst auf einen bestimmten Kunstkreis beschränkte Reaktionismus war nur möglich, weil er schließlich doch im Innersten des französischen Wesens wurzelte. In diesem ständigen Existenzkampf bildete die französische Kunst ihr kritisches Instrument aus, das größte Bedeutung hat: im 18. Jhh. bewahrte es die Kunst vor einem Zerblühen im nun doch einsetzenden französischen Barock, dem Rokoko, zeugte im steten Hinblick auf Klassik und Antike den Klassizismus, schuf endlich die Grundlagen der modernen Kunstkritik. Die Probleme liegen hier genau wie auf dem Gebiet der Architektur (vgl. „Baukunst des 17. und 18. Jhhs." III. Aufl. 1920). Kurz nach 1700 bricht der Zwang rationalistischer Disziplin fast auseinander, doch löscht ihre Wirkung nicht aus und erstarkt wieder gegen Mitte des 18. Jhhs. Ich muß leider vollständig davon absehen, dies wie in meiner Baukunst im einzelnen durch literarische Belege zu stützen, die ebenso zahlreich und beweisend sind, da dieser Absatz über eine flüchtigste Skizze nicht hinausgehen darf.

Damit würden sich für die Darstellung der französischen Skulptur in der ersten Hälfte des 18. Jhhs. zwei Möglichkeiten ergeben. Entweder man sieht das Rokoko als eine Nebenströmung an, die gegenüber dem Fortspinnen der höfisch-klassischen Tradition weniger interessiert, oder man untersucht, wie die Rokokoskulptur bereits Wurzeln in das 17. Jhh. streckt, welcher besonderen Art sie ist und wie dann der Stil um 1765 sich abklärt, der zum Klassizismus führt. Mir scheint, daß nach dem Vorangang französischer Forscher, die selbst ihre Erziehung auf den Grundlagen der modernen Kunstkritik im 18. Jhh. erhalten haben, auch deutsche Forscher zu leicht geneigt sind, die Bedeutung des französischen Rokoko qualitativ und quantitativ zu unterschätzen. In Paris allein, auf das allerdings der bedeutenden Künstler wegen sich jede Darstellung vorzüglich einstellen wird, ist das Urteil leicht zur Ungerechtigkeit verleitet. Für die Erforschung der Provinzskulptur, die sich an allen größeren Städten Zentren schafft und dem Reisenden mit unbekannten Namen und nicht vermuteten Werken Überraschungen bereitet, ist selbst von französischer Seite so gut wie nichts geschehen.

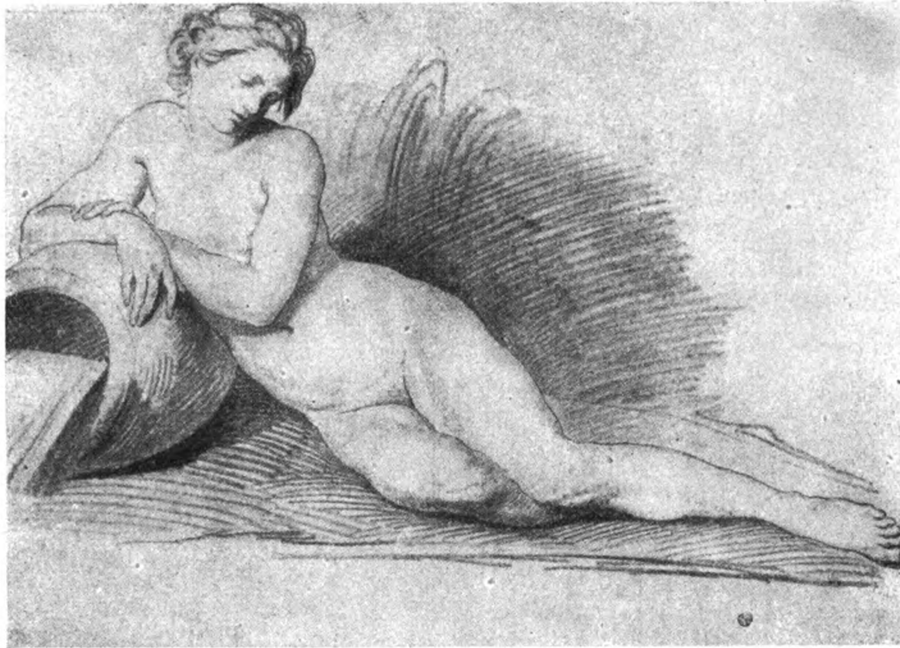
Die Entwicklung der beiden Ateliers Girardon und Coyzevox zu Robert le Lorrain einerseits, den Coustous andererseits ist schon vermerkt (S. 342). In beiden Schulrichtungen lockert sich die Kraft des höfischen Stils, drängen Symptome des italienischen Barocks, der Rubenskunst und ganz besonders der unter ihrem Einfluß sich entwickelnden jungfranzösischen Malerei vor. Robert le Lorrain breitet seine Sonnenrosse über die Fassade, wie Watteau und Boucher ein Fresko gemalt hätten. Vermittelnde Stelle zwischen beiden Ateliers nimmt Jean Baptiste Lemoyne ein: Zusammenfassung und Ausprägung eines Hochrokokos ist sein Verdienst. Seiner ausgleichenden Tendenzen wegen wird er das Haupt der Rokokoschule, die in Jean Baptiste Pigalle und dem Nachzügler Charles Antoine Bridan aufrauscht, in Etienne Maurice Falconet ihre Abklärung findet, in Jean Antoine Houdon klassizistisch wird, in Augustin Pajou mit zarten Wellen eines schmeichelnden Naturalismus nachebbt. Edme Bouchardon



415. Bouchardon. Stadtgöttin mit Marne und Seine. Paris

macht diese Gesamtentwicklung in eigener Person durch: vom Barock in Rom, wo wir ihn als Wettbewerbsteilnehmer für die Fontana Trevi fanden (S. 379), kommt er 1739 zur Rokoko-Fontaine de Grenelle (Abb. 415), schließlich zum klassizierenden Denkmal Ludwigs XV. für Paris. In der Provinz deuten, um nur einige markantere Namen zu nennen, diese Etappen an: die Adams in Nancy — Vater Jacob Sigisbert, Söhne Lambert Sigisbert, Nicolas Sébastien, François Gaspard Balthasar —, Jean Pancrace Chastel in Aix (B. d. R.), die Lecointes in Caen.

Der Drang einerseits, sich freier zu geben, andererseits intellektuelle Disziplin, die stets begriffliche Analyse des Kunstwerks neben sich spürt, führen zu formaler Entwicklung unter starker Betonung des Dekorativen. Weiterhin zielen sie inhaltlich auf geistreiche Pointierung ab, die sich im Allegorischen oft überspannt hat. Monströses Beispiel das Grabmal Pigalles für Moritz von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg i. E. 1777: der Krieger Herkules brütet in Trauer, der Tod als umhülltes Skelett mit Stundenglas hält den Sarg auf und zupft das Totenlaken zurecht; der Marschal schreitet dem Sarg entgegen, eine Frau, entblößt wie nach einem Liebeskampf, hält ihn jammernd zurück und wehrt dem Tod, ein Putto mit gesenkter Fackel läuft heulend davon, ein Adler fällt hinten über, wilde Tiere, Löwe und Bär drücken sich winselnd zur Seite. Als unschätzbares Plus gibt dagegen die intellektuelle Richtung der Auffassung des Porträts den Funken, den der Barock verloren zu haben schien. Bronze und Terrakotta werden bevorzugt, die Arbeit muß sich unter den gewandten Fingern beflügeln, denn die Zeit ist sehr porträtfreudig. Lemoyne, Pigalle, Falconnet, Houdon und Pajou brillieren mit Porträtbüsten, die immer noch repräsentativ — seit Houdon auch hier Klassik — den Charakter des Dargestellten in momentan suggestiver Auffassung spiritualisieren. Ich möchte nach eingehender Untersuchung Jean Baptiste Lemoyne eine anonyme Terrakottabüste des Mauritshuis



416. Bouchardon, Studie zur Seine. Paris (Phot. Roserot)

im Haag zuweisen, die den naturforschenden und gelehrten Haager Advokaten Pierre Lyonnel darstellt, glänzendstes Beispiel französischer Porträtkunst (Abb. 418; Höhe 0,77 m). Sie muß im Rückschluß auf Tracht und Alter des mit Lemoyne fast gleichaltrigen, 1706 geborenen Lyonnel in der Mitte der sechziger Jahre entstanden sein, mehrere Jahre nach der reizenden Büste der Mlle Clairon im Foyer der Comédie française 1661. Beidemal zeigt Lemoyne, wie Geist und Charme als Sonnen aus barocken Wolken und Wölkchen leuchten können. Draperie rauscht, fast pompöser als bei Bernini, die Weste ist halb geöffnet, ein Jabot quillt vor, das Zöpfchen legt sich über die Schulter, Kontur wirbelt, das Stück ist ganz Plastizität: und gibt als letztes all dieser Mittel das Porträt eines höchst feinsinnigen Mannes, der mehrere Bücher über Insekten verfaßte, deren Tafeln selbst gravierte, der zeichnete und malte, Sprachenkenner und bedeutender Rechtsgelehrter war. Oder die in Technik und Ausdruck gleich geistvolle Bronzebüste der Marie Antoinette in der Ermitage zu Petrograd (Abb. 417) von Houdon, den man allzuleicht nur nach seinem monumentalen Bruno im Vorraum von S. M. degli Angeli zu Rom 1766 beurteilt.

Im Gegensatz zum berechnenden Komponieren französischer Klassik jetzt der volle Schwall, statt des statischen Bauens einer Gruppe schüssige Bewegung. Pigalle führt in der Stiftskirche von Baden-Baden das mächtige Wandgrab des Markgrafen Ludwig Wilhelm, des sogenannten Türkenlouis, in den fünfziger Jahren aus. In der Mitte steht in einer Art Nische der Markgraf, um ihn herum ein phantastischer Chor, Allegorien, die an Legros' Gruppe am Gesù-Altar (Abb. 272) anknüpfen, Trophäen, Waffen, alles das in farbigem Stuck, Marmor und Vergoldung ausgeführt. Ähnliche Gruppenbildungen am Altar der Kathedrale von Amiens, Bridans Himmelfahrt Mariae in der Kathedrale von Chartres, von ihm zugleich mit einer Anzahl Reliefs Anfang der siebziger Jahre ausgeführt. Mit der Gruppe des gefesselten Prometheus 1762 (Abb. 419) erringt Nicolas Sébastien Adam seine Aufnahme in die Akademie. Die Komposition hat zwei Vor-



417. Houdon, Marie Antoinette. Petrograd



418. J. B. Lemoyne, Portraitbüste Lyonnels. Haag

läufer in der Gruppe des Sébastien Slodtz (S. 342), der 1745 im Modell fertigen Milongruppe Falconets im Louvre. Sie ist auf ein in Form eines Andreaskreuzes sich schneidendes Diagonalenpaar gebaut, der Adler braust von hinten links heran, Gewand und Fackelqualm wehen nach hinten rechts herum. So wild das Stück auf den ersten Blick ausschaut, so errechnet sind doch diese gegensätzlichen Diagonalbewegungen und der Umschwung um die Gruppe. Und so aufbrandend die Plastizität sich auch gebärdet, sie bleibt gezügelt durch unentrinnbaren Linienkult. Körperlichkeit und Linie sind wie in der Architektur auch in französischer Rokokoskulptur keine Gegensätze. Die Madonna Chastels in S. Madeleine zu Aix (B. d. R.) 1778 (Abb. 420) italienisiert, mehr Correggio zwar als Ferrata; mit höherer Andacht jedoch, als bei einer italienischen Barockskulptur, folgt das Auge dem Geschling der Faltengrate. Volumen steigernd langt die Statue in den Raum hinein, doch bändigen undulierende Linien. Nie empfindet man als Hauptsache die Schiebung plastischer Massen gegeneinander: Linien führen in die Tiefe und um die Figur. Berühmte Beispiele Merkur und Venus von Pigalle 1748 im Kaiser-Friedrich-Museum. Und Linien treiben, indem sie sich gegen eine Ansicht hin vollenden, das ausgreifende Volumen in die Ebene zurück und verhelfen Goujonscher Gesinnung erneut zum Sieg: Diana Houdons in der Ermitage, Relief von L. Lecointe im Kaiser-Friedrich-Museum um 1770 (Abb. 421).

Ganz wie im italienisch-vlämischen Barock arbeitet der Bildhauer nach einfrontigen Gemälden. Falconet modelliert als Bildhauerdirektor der Manufaktur Sèvresmodelle nach Zeichnungen Bouchers, aber noch mehr: die Pygmaliongruppe aus Marmor in der Ermitage 1763 ist einem Bild Bouchers entlehnt, das Falconet mit einer großen Anzahl anderer französischer Kunstwerke 1766 nach Petrograd mitbrachte und das ich noch 1914 in der dortigen Akademie sah. Das

Geschehnis, dort mit vielen Nebenfiguren über eine große Fläche verteilt, zieht Falconet zwar zusammen in einen Block, muß aber dann doch dem Maler Zugeständnisse mit quellenden Marmorwolken und anderem machen.

Wenn die Herrschaft eines sicheren Stilwillens erschüttert wird, wie die französische akademische Schulung durch die Angriffe eines Roger de Piles und seiner Anhänger, tritt Naturalismus auf. Man findet es jetzt lächerlich, sich aus Gipsen die Idee des Schönen zu destillieren (S. 236, 318), läßt statt dessen den Instinkt aus der Wirklichkeit wählen. Daß Intellekt nicht verschwindet, Instinkt nicht selbstherrlich wird, ist für französische Kunst selbstverständlich. Die Durcharbeitung des Details scheint nun oft übertrieben, man hat ähnliche Freude wie in Italien zu dieser Zeit, Spitzen, Putz, Stricke und Eisenketten in Marmor zu imitieren und scheut, wenn das Marmormaterial solcher Mißhandlung sich versagt, nicht davor zurück, Bronze oder gar Holz mit der Marmorskulptur zu verbinden.



419. Nicolas Sébastien Adam, Prometheus. Paris



420. Chastel, Madonna. Aix

Dieser Naturalismus kommt der Durchbildung des menschlichen Körpers zugut, der im höfisch-klassischen Stil zum Schema zu erstarren drohte. Mit Inbrunst geht man den individuellen Details im Porträt nach, man entzückt sich an Runzelchen und kleinen Unregelmäßigkeiten der Haut, Pajous Lemoyne 1759, Pigalles Diderot 1777, Houdons Voltaire 1778, sämtlich im Louvre, Büsten des Jean Jacques Caffieri im Museum der Comédie française wetteifern mit dem Zuccone Donatellos. Die reizvollsten Erfolge hat diese Gesinnung dem weiblichen Akt gegenüber aufzuweisen (Abb. 416). Es strömt wieder Blut und Wärme durch die schlanken Körper, die Haut scheint samtenzart, und man glaubt, Marmor gewönne unter dem Meißel Incarnat. Sèvresbisquit ahmt die duftige Oberfläche nach. Diese Schulung von Auge und Sinnen wirkt bis in die kühlen Regionen des Klassizismus fort: Pajous Psyche 1790 im Louvre (Abb. 424) atmet eine Süßigkeit der Materie, die an Renoir gemahnt. François Duquesnoy hatte die drollige Lieblichkeit des Kinderkörperchens wieder entdeckt, die französische Kunst dieser Zeit hat ihn manchmal übertroffen.



421. Lecointe, Diana. Berlin



422. 423. Falconet, Venus den Cupido stillend und ihn geißelnd. London

Daß diese Zeit gesellschaftlicher Auflösung Naturalismus auch in sittliches Gebiet überträgt und damit die Ausbildung eines stark erotischen Zuges in der Kunst fördert, darf man nicht übersehen wollen. Die vielen geläufigen Anspielungen des oiseau, der cage, finden sich wie in der Literatur auch in Malerei und Skulptur. Allerdings übernimmt hier die Hauptrolle ganz die zierliche Porzellankunst, die das Motiv nicht durch Größe grobschlechtig macht. Immerhin hat es auch ein Falconet in den beiden Statuetten der Wallace Collection zu London nicht verschmäht, den Marmor für zwei Szenen zwischen Venus und Cupido zu wählen, die außer der sinnfälligen noch eine andere weniger kindliche Bedeutung haben (Abb. 422, 423). Große Liebhaberinnen sehen jetzt wie zärtliche Kinder aus, doch eine allzubewußte Grazie macht ihre Unschuld verdächtig.

Bouchardons Fontaine de Grenelle in Paris 1739—45 ist als Fassade so ganz Rokoko, wie es ein französischer Architekt schaffen konnte. Italienische Erinnerungen klingen nach, hatte doch Bouchardon am Wettbewerb für die Fontana Trevi teilgenommen (S. 379, vgl. Gazette des Beaux-Arts 1908). Die Reliefs sind duftig wie in vlämischer Schulung geschaffen. In der Mittelgruppe (Abb. 415) hält die Stadtgöttin an klassischen Traditionen fest, die beiden Flüsse sind aber, wenn man sie mit den sehr verwandten Figuren des Nicolas und Guillaume Coustou im H. de Ville zu Lyon vergleicht, schmiegsames Rokoko. Szenerieandeutungen entwickeln die Tiefe. Unverkennbar geht Bouchardon im Entwicklungsprozeß seiner künstlerischen Vorstellungen auf Pflege der Linie aus, die ersten Aktstudien (Abb. 416 im Louvre) sind der endgültigen Form gegenüber noch vibrierend modelliert. Mehr und mehr dämmt Bouchardon in späteren Werken jene lockenden Irrationalitäten zurück, sein Ausgang liegt dort, wo das Rokoko begann. Als 1762 A. J. Gabriel den Grundstein für das Petit Trianon in Versailles legt,

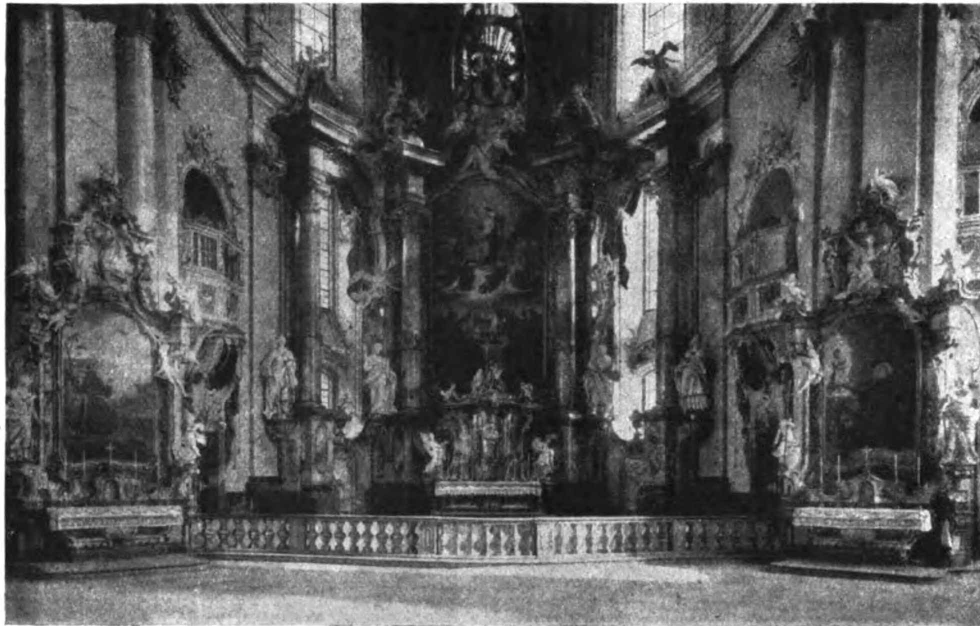


424. Pajou, Psyche. (Phot. Gonse)

beendet Bouchardon das Reiterdenkmal Ludwigs XV. für die Place de la Concorde in Paris, mit der er allem barocken Empfinden endgültig den Abschied gibt. (Für die weitere Entwicklung zum Klassizismus vgl. E. Hildebrandt im Handbuch der Kunstwissenschaft.)

Anknüpfend an mir wichtige Gedanken, wie sie im Abschluß des elften Kapitels geäußert wurden, läßt sich zusammenfassend sagen:

Die französische Rokokoskulptur ist Lösung des klassisch-höfischen Stils unter Benutzung der vom italienischen Barock bereitgestellten Formen, doch erfüllt sie wesentlich andere Gesinnung, so daß sie keinesfalls als Fortentwicklung des italienischen Barocks gelten darf. Sie ist französische Variante des Barocks, die hier fast ein Jahrhundert später als in Italien aufblüht, und charakteristisch ist es, daß ein Nicolas Sébastien Adam seine Gruppen ähnlich wie Puget komponiert. Das Rokoko ist Episode in der französischen Skulptur, wie Guarinis Phantasien Episoden im italienischen Barock sind: Gipfel und Abstieg zugleich. Rationalistische Disziplin, die manchmal im Barock ertrunken zu sein scheint, triumphiert, aber sie ist zugleich angefressen und zersetzt von Strömungen, die das Fundament des französischen Kunstgebäudes ebenso zerstörten, wie sie selbstmörderisch das Symbol französischer Politik zum Tode verurteilten.



425. Johann Balthasar Neumann. Vierzehnheiligen, Chorpartie mit Altargruppe*

## DEUTSCHLAND.

Gegenüber jenen in den vorhergehenden Abschnitten geschilderten nationalen Divisionen und isolierten Steigerungen des einheitlichen Stilkomplexes Barock nach Technik, Inbrunst, malerischer Auffassung, Intellektualität gewinnt die süddeutsche Skulptur des 18. Jhhs. überragende Bedeutung. Sie hat die Aufgabe erfüllt, zum Letzten, Äußersten die einzelnen Elemente in gemeinsamer Anspannung zu treiben, Barock über sich selbst hinaus zu steigern. Deutsches Rokoko ist genau so phantastische Schlußkartusche des Weltbarocks, wie deutsche Spätgotik zitternde Spitze auf dem Dom der Weltgotik war.

Die Einwanderung zahlreicher künstlerischer Kräfte, meist zweiten Ranges, aus den Niederlanden, wie die Familie der Auvera in Franken, aus Italien und Frankreich hat nur vorbereitende Bedeutung, insofern bei diesem Stelldichein auf deutschem Boden die verschiedenen Richtungen wieder zusammengebogen werden, um daraus das Gemeinsame entstehen zu lassen. Hier sind kaum einzelne Künstlerpersönlichkeiten Träger der Bewegung. Wohl mag man nach gewissen Gruppen teilen: die fränkische Schule, von Bamberg bis Mainz ausgreifend und um den Architekten Balthasar Neumann sich gruppierend, mit den Mutschelles, den Auveras, Ferdinand Dietz, Peter Wagner, die bayerische Schule mit den jüngeren Feichtmayrs, Egid Quirin Asam, Franz Ignaz Günther, Johann Baptist Straub, Roman Anton Boos, Dominikus Auliczek; ein badischer Schuß mit Johann Christian Wenzinger, Johann Georg Dürr; in Österreich Georg Raphael Donner, Zacherl. Rokoko ist Allgemeinstil mit zahlreichen Nuancen, der Handwerker wendet ihn nicht nur an, sondern entwickelt ihn wie der Architekt, Hunderte von begabten Schnitzern sind tätig und bringen, ohne daß die Tradition ihren Namen nennt, Werke hervor, die man in einer Dorfkirche hingerissen bewundert.



426. Bergmüller, S. Michael. Berlin

Die Zahl der Schöpfungen ist Legion, doch mögen wenigstens einige Hauptwerke der namentlich angeführten Meister genannt sein. Stammvater der Generation Mutschelle ist der Oberösterreicher Johann Heinrich Mutschelle. Von ihm die Kreuzigungsgruppe auf der Rathausbrücke über der Regnitz in Bamberg 1715, das Modell dazu im Germanischen Museum. Von seinen Söhnen Joseph Bonaventura und Martin Mutschelle arbeitet letzterer als Bildhauer des Domkapitels in der zweiten Hälfte des 18. Jhhs. in Bamberg zahlreiche Werke. Ein Sohn von Martin ist Georg Joseph Mutschelle, bis in den Anfang des 19. Jhhs. in Bamberg tätig. Jacob van der Auvera ist der Stammvater des ganz in Würzburg heimisch gewordenen Mechelner Geschlechts. Von ihm der Brunnen im Klosterhof von Ebrach, Chorgestühl des Würzburger Doms 1749. Seit 1753 ist er mit den Figuren des Schloßparterres in Veitshöchheim bei Würzburg beschäftigt, ebendort seine beiden jung verstorbenen Söhne Johann Wolfgang und Lucas Anton Auvera. Von ersterem gegen 1747 die Kanzel in Amorbach, nach 1750 der Hochaltar in Tückelhausen, Arbeiten in Mainz; von dem jüngeren Bruder 1766 der Vierröhrenbrunnen vor dem Würzburger Rathaus. Seit 1765 in Veitshöchheim beschäftigt auch Dietz (Tietz), nachdem dieser vorher in S. Paulin zu Trier den Hochaltar, in Bruchsal das Grabmal des Kardinals von Schönborn († 1743) nach Entwurf des Architekten Seitz ausgeführt hatte. 1753 der Georg für die durch Eisgang zerstörte Seesbrücke in Bamberg begonnen, voll. 1771, Modell in der Städtischen Sammlung (Abb. 429; Höhe 0,60 m). In Veitshöchheim von Dietz der Helikon mit den Quellen Aganippe und Hippokrene, zahlreiche kokette und überleichtfertige Skulpturen dort, wie in den Gärten der Bamberger Residenz und des Schlosses Seehof. Wagner hat sich einen Namen gemacht durch die Kindergruppen des Würzburger und Veitshöchheimer Schloßgartens, die Stationengruppen am Aufstieg zum Käpple in Würzburg. — 1724—26 sind Egid Quirin Asam, gebildet von Faistenberger (S. 354)



427. Wenzinger, Studien für Ölbergfiguren. Frankfurt M. (Phot. Folkwang)

und in römischer Barockschule, und sein Bruder, der Maler Cosmas Damian, mit der Ausstattung der Klosterkirche von Einsiedeln beschäftigt. 1733 Baubeginn der Johannis- (Asam-) Kirche in München, deren innere Ausstattung sich bis 1746 hinzieht. Von Joseph Anton Feichtmayr verschiedene Säle des Abtspalais zu Salem, Chorgestühl in der Stiftskirche von S. Gallen 1762—68. Von Straub, der ebenfalls aus Faistenbergers Schule hervorgeht, um 1764 die Altäre in Schäftlarn, um 1770—73 die Ausstattung der Kirche von Altomünster. Erste Spuren eines Klassizismus machen sich unter Einwirkung der Kunst Donners bemerkbar wie bei Auliczek, von dem das Bayerische Nationalmuseum in München charakteristische Arbeiten seines sich abklärenden Spätstils (Abb. 436) besitzt. Von Boos um 1765 die Figuren an der Fassade der Theatinerkirche zu München, 1788 von ihm zehn Bleireliefs am Hochaltar in Ettal gearbeitet. — Von Wenzinger das Grabmal des Generals Rott († 1743) und der Taufstein im Freiburger Münster. Von Dürr der Hochaltar und andere Skulpturen in Neubirnau 1757. Seit 1774 Ausschmückung des Münsters zu Salem mit Hochaltar und 26 Nebenaltären. Beendigung erst zwanzig Jahre später durch seinen Schwiegersohn Wieland. Strenger Zopfstil hat gesiegt. — Donner in Österreich, der Rivale Mattiellis, arbeitet 1725—27 in Schloß Mirabel zu Salzburg, 1728—32 in Preßburg. 1737—38 entsteht der Brunnen auf dem Neuen Markt in Wien (1873 die Bleiskulpturen durch Bronzekopien ersetzt, Originale in den Städtischen Sammlungen). Mit Donner beginnt ein eigenartig französisierender Klassizismus, der seine letzten Wurzeln in der Kunst Giovannis da Bologna findet — also Umschwenken der stilistischen Entwicklung. Seine Stilrichtung hat auch auf die süddeutsche Skulptur eingewirkt durch direkte Schulverbindung. Von Zacherl 1772 das Pygmalionrelief im Österreichischen Museum (Abb. 435).

Deutsches Rokoko ist vollkommene Harmonie lauter Antithesen: Frömmigkeit und faunische Lüsternheit, Schmerzensmadonna und nackte Nymphe, tiefe Empfindung und oberflächlichste Spielerei, plastisches Gewölk und Linienstrom, Naturalismus bis zur Gegenständlichkeit und Formverzerrung, abstrakte Färbung in Licht mit Gold und peinlich materialistische Polychromie — zusammengehalten alles durch eines, das keine Antithese kennt: die vollkommene Überwindung des statischen Prinzips. Letztes Ziel ist Schweben, Fliegen, jubelnde Überwindung des Geistes der Schwere. Engel werden auf Eisenstangen vor die glatte Wand gespießt, berühren Voluten und Konsolen nur noch mit einem Knie, im Fluge aufsetzend wie Schmetterlinge. Um 1750 ist selbst Schreiten ein Tanzpas, Stehen ein Aufrecken in der Diagonalen, Sitzen ein Aufbiegen geworden. Was der Barock, immer noch gedämpft durch materielle Schwere, geahnt hatte, daß nämlich äußerste Beseelung und Beseligung der Materie ihre eigene Negation ist, erfüllt das deutsche Rokoko. Seit Giovanni da Bologna ist das Flugproblem stets erneut versucht worden



428. Münchner Schule um 1740, Altarengel. München*

(Abb. 146, 177), ein kaum bekannter Augsburger Schnitzer Johann Andreas Bergmüller löst es spielend im Michael des Kaiser-Friedrich-Museums (Abb. 426; Höhe ohne Plinthe und Schwert 1,25 m). Um letztes Gefühl für Statik zu überwinden, tritt Asymmetrie auf. Rechts und links pendeln sich gewichtend nicht mehr aus, in irgendwelchen Diagonalen kurbeln die Massen hoch. Was in Frankreich Schnörkel war, wird hier Prinzip. Die Parallele mit deutscher Spätgotik ist unvermeidlich.

Deutsches Rokoko übersteigert in jeder Weise den Barock. Der Begriff des Organischen greift über die Funktionen des Organismus hinaus. Die Beweglichkeit des Körpers liegt nicht mehr allein in seinen Gelenken, sie strömt durch den ganzen Bogen eines Armes, windet sich im Körper empor, läßt Gewandmassen aufsteigen wie Wasserstrahlen. Die Tektonik des Seins hat allenthalben Platz gemacht der Ungebundenheit des Werdens. Dieses Werden wird beobachtet mit einer Liebe zum Kleinsten, wie sie einstmals im 15. Jhh. Moos und Steinchen als wertvolles Objekt dem Maler vorstellte. Schier unglaublich scheint, was ein Gewandwirbel an Lebendigkeiten birgt, welch Mikrokosmos von Bewegungen in einer einzigen Kartusche sich wälzt, ringt,



429. Dietz, S. Georg. Bamberg
(Phot. Folkwang)

staut, ausflackert. Altäre werden wie Wildnisse, Kircheninneres gleicht einem Treibhaus. Architektur kennt in Vierzehnheiligen (Abb. 425) nur noch die lebendige Kurve, und das Figürliche ist hier wie Wogenspritzer. Organische Beweglichkeit strudelt so, daß sie dem ungeübten Auge nur wilde Arabeske scheint, — und damit droht alles Organische plötzlich in Abstraktion umzuschlagen. Man konstatiert fast betroffen, daß Vierzehnheiligen, die Kapelle im Würzburger Schloß, diese Höchstleistungen Balthasar Neumanns, mathematische Kurvenexempel sind, daß Rokokofalten sich mit der Gesetzmäßigkeit des Ornaments bewegen, und bemerkt mit einem Male die Typik, in der sich das organische Gewächs wie Marionette wiederholt.

Die Apostel Wenzingers im Städtischen Museum zu Frankfurt a. M. aus gebranntem Ton von 1745 (Abb. 427; Höhe 0,60 und 0,62 m) liegen da wie zuckende Tonklumpen. Ihre Plastizität ist geballt, kaum durch Höhlungen gelockert. Die Engel am Altar der Dreifaltigkeitskirche in München (Abb. 428) scheinen rotierend auseinanderzusprühen. Der Georg von Dietz (Abb. 429) wirkt wie aus Schwamm geschnitten, der Michael Bergmüllers (Abb. 426) ist präzis wie aus Bronze. Donner in Österreich verwendet nebeneinander kontrastierende Arten der Modellierung: präzis die Marmorskulpturen der Elymosinariuskapelle des Preßburger Doms, tonigweich die Pietà des Gurker Doms (Abb. 432). Das Modell für die Pietà des Klosterneuburger Friedhofs (Abb. 431) verleugnet den Schöpfer der Skulpturen des Neumarktbrunnens. Man findet Reliefs an der Kanzel in Vierzehnheiligen, deren Figuren wie ausgeschnitten auf den Hintergrund gelegt sind, daneben an den Beichtstühlen der Stiftskirche zu S. Gallen perspektivisch-illusionistische Feerien. Gewiß wird man niemals Rokokorelief mit Renaissancerelief, nicht einmal Rokokoskulptur mit Barockskulptur verwechseln können. Die Plastizitätsstufungen beginnen trotzdem mit den Graden von Renaissance und Frühbarock. Engel der



430. Joseph Anton Feichtmayr – Dürr, Stationsgruppe. Neu-Birnau
(Phot. Mörle)



431. Donner, Modellstudie zur Pietà in Klosterneuburg



432. Donner, Pietà. Gurk (Phot Reiffenstein)



433. Dietz, Venus im Schnürleibchen. Veitshöchheim



434. Beyer, Liebespaar. Ludwigsburg*

Donner (Abb. 431) und Straub halten an sich, wie die Engelknaben Luca della Robbias, jenseits liegt ein Ende in Möglichkeiten, für deren Aufnahme unsere Augen versagen.

In polaren Gegensätzen bewegt sich Rokoko gegenüber der Natur. Es stattet seine heiligen Frauen und Engel mit Reizen aus, deren Entdeckung man nur im Boudoir zu machen hofft. Diese himmlischen Frauen wissen, wieviel Genüsse ihnen jeder Teil ihres Körpers bietet und dem Gegenpart zu bieten vermag. Man ahnt frevelhaftestes Spiel geistig sündigender Geistlichkeit vor diesen Altären, so aufdringlich predigt sich im Kunstwerk schwelgende Natur. Natürliche Farbengebung möchte aus den Schnitzereien Wesen von Fleisch und Blut machen, reizende Musseline, derber gemusterte Cretonnes sinken von blühenden Schultern, flattern über ein gerötetes Knie mit verlockenden Grübchen empor. Daneben stehen Figuren, die ganz in poliertes Gold gehüllt sind, oder Gold vereinigt sich mit schneeigem Weiß, die Figuren erscheinen aus Metall und Elfenbein zusammengesetzt. Neben blühend vollen Mädchen, Männern wie Hirten, Jägern, gepflegt asketischen Mönchen recken sich Visionen empor: Köpfe werden schmal und biegen sich, Gesichtsformen werden wie Masken geknetet und gezerrt. Dietz, der in Veitshöchheim der Schönheit von Venus und Phyllis Skulpturen setzen soll, schafft schwelgend und formend im dekorativen Drang Mädchengesichter, die uns Fratzen scheinen würden, wenn wir ihnen auf der Straße begegneten. So antigriechische Schönheitsideale wie das Rokoko bildete nur noch deutsche Spätgotik. Ja, man kann, abgesehen von dem aus Feindschaft gegen die Schwere erklärbaren einheitlichen Streben nach Schlankheit, nicht einmal einen besonderen Schönheitstyp



435. Zacherl, Pygmalion und Galathea. Wien (Phot. Reiffenstein)

des Rokoko erkennen. Nicht allein Höhe der Aufstellung, besonderer Standort schaffen im Rokoko — und einzig im deutschen Rokoko — die Verzerrungen von Gesicht und Körper: hier bestimmt die Antithese des Naturgefühls, der dekorative Wille, der auch aus der menschlichen Figur ein Instrument macht und mit Linien, Massen, Schattenlöchern, Lichtreflexen einzig nach ornamental-dekorativem Empfinden gestaltet.

Französisches Rokoko hat die Sinnlichkeit raffiniert. Deutsches Rokoko kennt den gleichen Zug, aber Hände und Gedanken greifen hier derber zu. Man lebt weniger in Sphären des Intellekts als in heiterster Gegenwart des Lebendigen. Venus von Dietz in Veitshöchheim (Abb. 433; H. 1,70 m) hat ein Schnürleibchen angelegt, aber es rahmt nur den koketten Busen, und das Röckchen ist kürzer als bei der jüngsten Schäferin. Ein Fürstbischof ließ sich im großen Fresko der Kaisersaaldecke im Würzburger Schloß mit der Geliebten in höchst verfänglicher Situation darstellen, die Skulptur hat diese äußersten Wagnisse dem Porzellan überlassen. Doch hat auch der in der Ludwigsburger Porzellanmanufaktur beschäftigte Wilhelm Beyer nicht gezaudert, für die Hoffassade des Gartentrakts am Schloß Anfang der sechziger Jahre Skulpturen zu schaffen, die das Wehren der Raptusdarstellungen zu gewährendem Begehren machen (Abb. 434). Prüde mögen nach dieser Seite keine Ehrenrettung des Rokoko versuchen. Die Wirkung ist auf gesunde Sinne berechnet und unwiderstehlich, weil jede Nacktheit einen der unendlich vielen psychologischen Momente herausarbeitet, in denen das erotische Erlebnis sich abspielt.

Doch Unrecht wäre es, einzig nach dieser Richtung die Geistigkeit des Rokoko zu suchen. Die Passion ist bitterlich dargestellt worden, die klagende Maria einer Pietà (Abb. 432) ergreifend, durch die Figuren Asams in der Vorhalle der Johanniskirche zu München lodert mächtiger Ernst. Auch hier die Wirkung gesteigert, da die Spannung eines pointierten psychologischen Moments gesucht ist, geschwächt auf die Dauer, da diese Spannung sich abnutzt. Weshalb denn in unzählbaren Skulpturen immer neue Erlebnisse vorgeschleudert werden müssen. Wie aber im Körperlichen alle Eigenschaften und Gegensätzlichkeiten zusammengestimmt werden durch Überwindung der Schwere, so tritt nun auch hier auf geistigem Gebiet die harmonisierende Parallelerscheinung auf: alle psychischen Funktionen, Leid und Freude, Anbetung und Erotik geschehen im Tempo des Schwelgens.



436. Auliczek, Nimrod. München
(Phot. Riehn & Reusch)

Mit beiden Harmonisierungen im Formalen und Inhaltlichen, schwebend und schwelgend, erreicht deutsches Rokoko letzten, höchsten Triumph: unlösbare Einheit der gesamten künstlerischen Erscheinungswelt im Dekorativen ist gewonnen. Die Leistungen übersteigen jeglichen Maßstab, den Kunstepochen anderer Länder bis dahin aufgestellt haben. Die Harmonien in S. Agnese zu Rom (S. 276) scheinen dem gegenüber hart und trocken, der Ovalsalon im H. de Soubise zu Paris wirkt wie gezirkelt: erst in Rott am Inn, Vierzehnheiligen (Abb. 425), im Kaisersaal des Würzburger Schlosses ist jene absolute Harmonisierung aller Künste erreicht, die mit der Capp. Medicea in der Vorstellungswelt Michelangelos zum erstenmal aufgetaucht war und die Inhalt, Form, Bewegung eines Riesenensembles auf einen Generalnenner bringt. Alles ist im Einzelnen, Einzelnes besteht nur im All. Endlich hat Deutschland, nicht mehr behindert durch unglückselige Zeitereignisse, dem Barock strahlend den Tribut geboten, der ihn zur Vollendung führte.

Als letzte Entwicklung eines Stils zeigt auch das deutsche Rokoko schon gegen Mitte des Jahrhunderts in den Arbeiten des Wiener Donner (Abb. 431, 432) und seiner Schule (Abb. 435), in den Skulpturen von Straub, Boos, Auliczek (Abb. 436) die Neigung, umzubiegen. Über



437. Diana. Jagdschloß Eckardsau

Oeser führt der Weg von Donner zu Winckelmann. So mag das reizende Bildnis der klassizistisch keuschen Diana (Abb. 437) im Jagdschloß Eckardsau, auf der Schwelle zwischen Rokoko und Klassizismus stehend, diesen Ausblick beschließen.

Ein Beschließen im wahren Sinn des Worts! Die Epoche von etwa 950 bis 1770 bildet dramatische Einheit in den mannigfachen Lebensschicksalen einer Weltgeschichte der Kunst. Das einfach-klare Sein der Romanik wird abgelöst durch die gotische Ausdruckssehnsucht, die übersteigernd schließlich die Materie entkörperlicht. Renaissance ist Reaktion des Intellekts gegen dieses als gefährlich empfundene Nur-Psychische. Über die Bewegung stellt sie als Ziel den plastischen und räumlichen Körper, ruhig, antikisch-klar, heiter. Neu steigen geistige Ströme empor, Renaissance wird durchbrochen, gotische Funktionen entladen sich in urgewaltiger Kraft, nicht nur im Drange nach oben, sondern auch in die Breite wie Tiefe. Und damit gewinnt der Renaissancekörper unter mächtiger Steigerung seiner Dynamik höchste Bedeutung. Ehrten Romanik und Renaissance nur die kristallisierten Formen für Raum und Plastik — barocke Plastizität und barocker Raum sind ganz Werden, Lebendigkeit, Bewegung, Dramatik. Kannte Gotik nur Sehnsucht, hier herrschen Sehnsucht und Bacchisches, Ernst und Rausch, Inbrunst und Spiel. A u s d r u c k u n d r e i c h s t e F o r m, nicht Ausdruck unter

Zerstörung der Form, noch Formenvirtuosität ohne Inhalte! Die künstlerische Vorstellungs- und Gestaltungswelt des abendländischen Menschen, seine geistigen Erlebnisse und Ausdrucksmöglichkeiten in der Anschauung erfüllen sich hier: Barock ist Kuppel des großen Gebäudes, deutsches Rokoko goldleuchtende Laterne, die die Kuppel krönt.

Italienische virtuose Technik, spanischer Verismus als Darstellungsmittel des Religiös-Inbrünstigen, niederländische malerische Behandlung, französische ratio und Intellektualität sind leitende Motive in den nationalen Bildhauerschulen, die im 17. Jhh. schließlich doch untrennbare Einheit bildend, jetzt im 18. Jhh. sich nochmals isolierter mit voller Deutlichkeit darstellen. Deutsches Rokoko als Krönung und Schlußstein des Gesamtbarocks verschlingt die Leistungen der einzelnen Nationen zu einem unlösbaren Gewebe, gibt in These und Antithese alles, gibt Erfüllung des Barocks über ihn selbst hinaus. Deutsches Rokoko ist Totalität und Erschöpfung der christlich-abendländischen Kunst, Apotheose und Ende.

Kette und Einschlag dieses Gewebes zu zeigen, synoptisch in der Komposition, detaillierend und isolierend im Einzelnen, soweit es der schon über Gebühr genutzte Raum irgend gestattete, ist Ziel meiner Arbeit gewesen, die körperlich und finanziell von mir die größten Opfer verlangt hat, die aber auch unsagbar reich an künstlerischen Erlebnissen war. Ich hoffe, wenigstens die Hauptlinien dieses Riesengebäudes gezeichnet zu haben. Vielleicht vermißt man jeweilig prägnante stilistische Definitionen. Ich bekenne, hier mit Absicht gehandelt zu haben und stelle solchem Verlangen die Frage entgegen: „Ist eine noch so sorgfältige begriffliche Definition auch nur entfernt imstande, Körper und Nerv eines Stils zu fassen, ihn womöglich bei hypothetischem Verlust aller Denkmale rekonstruierbar zu machen? Sagt nicht eine einzige Abbildung mehr als ein Begriffsbau mit Abteilungen und Unterabteilungen?" Es scheint mir, daß solch Definieren in seinen Netzen allzuleicht den Irrtum aus dem Meer der Anschauung einfängt, das lebendige Wasser durch die Maschen rinnen läßt. Immerhin, wer neben Anschauung und historischer Ordnung als Führers des Begriffs bedarf, wird merken, daß der Text, wenn auch ohne System, doch Kunstbegriffe zu formulieren versucht, die flüssig gehalten wie die Anschaulichkeit selbst wenigstens als bozzetti die Barockskulptur paraphrasieren. Ich strebte danach, induktiv vorgehend den Leser mit starkem Gefühl und klaren Anschauungsformen von Barockskulptur zu erfüllen, statt ihn mit scheinbarer Ordnung von Abstraktionen zu entlassen.

Doch sehe auch ich nicht Aufgabe in Häufung einfacher Tatsachen. An die Schlußworte meiner „Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts" anknüpfend, darf ich sagen, daß es nun mein Ziel wäre, ganz frei über das Material verfügend, Geschichte und historische Begründung des künstlerischen Vorstellens und Gestaltens der Barockkunst in ihrer Gesamtheit zu geben!

ENDE DES ZWEITEN TEILS.

# XIV. Quellenangabe.

Nur die älteren, mehrfach zitierten Werke sind hier verzeichnet. Neuere Spezialwerke sind am Schluß der einzelnen Kapitel genannt. Weitere Werke und Zeitschriften-Aufsätze sind im Text zitiert.

Filippo Baldinucci, Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua, Firenze 1681—88. / Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, Firenze 1682 (ed. A. Riegl, Wien 1912). — Gio. Baglione, Le vite de' pittori, scultori ed architetti, ed intagliatori, dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII. nel 1642, Roma 1642. — Gio. Pietro Bellori, Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, Roma 1672. — J. A. Cean Bermudez, Diccionario de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Madrid 1800. — Domenico Bernini, Vita del cavalier Bernini, Roma 1713. — Bertolotti, Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII, Milano 1881. — Jacques de Bie, La France métallique, Paris 1636. — Bocchi-Cinelli, Le bellezze della citta di Firenze, Firenze 1677. — Raffaello Borghini, Il riposo, in cui della pittura, e della scultura si favella, Firenze 1584. — Bottari-Ticozzi, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, Milano 1822—25. — Benvenuto Cellini, Trattato dell' arte della scultura, Fiorenza 1568 (ed. J. Brinckmann, Leipzig 1867). / Vita; ed. Bacci, Firenze 1901. — G. Campori, Lettere artistiche inedite, Modena 1866. — de Chantelou, Journal du voyage du chev. Bernini en France 1665. (Französ. Veröffentlichung von Lalanne, Gazette des Beaux-Arts, Paris 1877—85; deutsch von Rose, München 1919.) — Leopoldo Cicognara, Storia della scultura dal risorgimento delle Belle Arti in Italia fino al secolo di Napoleone I°, Venezia 1813—18. — Ascanio Condivi, Vita di Michel Angelo Buonarroti, Roma 1563 (deutsch: Wien 1874). — Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome (ed. de Montaiglon, Paris 1887—1906). — Louis Courajod, Alexandre Lenoir, son Journal et le Musée des monuments français, Paris 1878—87. — Charles Debrosses, Lettres familières, Paris. — Ludovico Dolce, Dialogo della pittura intitolato l'Aretino, Venezia 1557 (deutsch: Wien 1871). — Bernardo de Dominici, Vite de' pittori, scultori e architetti Napolitani, Napoli 1742—45. — Giovanni Gaye, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, Firenze 1839—40. — Gualandi, Memorie originali italiane risguardanti le belle arti, Bologna 1840—45. / Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, Bologna 1844—56. — Guhl-Rosenberg, Künstlerbriefe, Berlin 1880. — Guidicini, Pitture e scolture della città di Ferrara, Ferrara 1770. — Arnold Houbracken, De groote schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen, Amsterdam 1718—21. — Lalande, Voyage d'un Français en Italie, 1765—66. — Florent Lecomte, Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et gravure, Paris 1699. — Gio. Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura, Milano 1585. — Carel van Mander, Het leven der doorluchtighe Nederlandsche en eenige hoogduitsche schilders, Haarlem 1604. — Memorie Trevigiane sulle opere di disegno, Venezia 1803. — Mercure de France (Journal des scavans), Paris 1672ff. — Montaigne, Voyage en Italie. — [Ottonelli-Pietro da Cortona] Trattato della pittura e scultura, uso, ed abuso loro, Firenze 1652. — Pacheco, Arte de la pintura, Sevilla 1649. — Palomino de Castro y Velasco, El museo pictorico y la escala óptica, Madrid 1715—24. / Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles, Londres 1742. — Lione Pascoli, Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, Roma 1730—36. / Vite de' pittori, scultori ed architetti Perugini, Roma 1732. — Passeri, Vite de' pittori, scultori, ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fin al 1673, Roma 1772. — Charles Perrault, Memoires de ma vie, Avignon 1759 (ed. Bonnefon, Paris 1909). — Piganiol de la Force, Description historique de la ville de Paris, Paris 1765. — Carlo Guiseppe Ratti, Instruzione di quanto puo' vedersi di piu' bello in Genova in pittura, scultura, ed architettura, Genova 1780. — Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675—79. — Sauval, Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris, Paris 1724. — Filippo Titi, Nuovo studio di pittura, scultura ed architettura nelle chiese di Roma, Roma 1708. / Descrizione delle pitture, sculture e architetture (con l'aggiunta di quanto è stato fatto di nuovo fino all'anno presente), Roma 1763. — Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, Firenze 1550 (1568) (ed. Milanesi, Firenze 1878—85). — Verci, Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano, Venezia 1775.

# XV. Anmerkungen und Berichtigungen.

**S. 37.** Zeile 1 v. o. wachsenden Bindungen statt wachsende Bindungen.

**S. 121,** Z. 9 v. o. Hildebrand statt Hildebrandt.

**S. 139.** Von der Kleinbronze Giovannis da Bologna, der dem Bad entsteigenden Venus, sind drei signierte Stücke bekanntgeworden. Während sich das zweite Exemplar heute in der Galerie Bachstitz im Haag befindet, ist das dritte Exemplar verschollen. Der Qualitätsunterschied dieser Originale gegenüber den Repliken ist groß.

**S. 142.** Auch das Braunschweiger Landesmuseum besitzt eine Kleinbronze des Sabinerinraubes, die später als die Marmorgruppe anzusetzen ist.

**S. 151.** Die Kleinbronze der Abundantia, die ich der Richtung des François Briot zuweise, hat gewisse Beziehungen zur Schule von Fontainebleau; vergl. die Stiche von Léonard Thiry und René Boyvin in der 2. H. des XVI. Jhhs.

**S. 152.** Die Prager Brunnenfigur der Venus von Wurzelbauer ist 1599 gegossen und 1600 aufgestellt. Das Becken befindet sich auf dem Hradschin.

**S. 160.** Nach Mitteilung von W. A. Luz-München ist der Michael der Michaelskirche in München 1588 gegossen. Der Stil dieser Skulptur hat auf die einheimische Kunst großen Einfluß ausgeübt, Hubert Gerhard selbst strebt später nach beruhigterer Formensprache.

**S. 172.** Die Reiterstatuette des Herzogs Heinrich Julius von Adriaen de Vries befindet sich im Landesmuseum von Braunschweig, nicht in den Städtischen Sammlungen.

**S. 175.** Über die Kleinbronzen des Adriaen de Vries werde ich demnächst einen Aufsatz in den Jahrbüchern der Preußischen Kunstsammlungen veröffentlichen. Als eigenhändige Arbeit kurz nach 1600 sehe ich den elegant bewegten männlichen Akt des Braunschweiger Landesmuseums (Bronzen Nr. 40) an, der zuerst von Scherer der Richtung des A. d. V. zugewiesen ist (Cicerone 1919). Die Statuette von Pringsheim dagegen dürfte dem Niccolò Roccatagliata, der um 1600 in Venedig und Genua tätig ist, zuzuschreiben sein.

**S. 177.** Die von Frl. Neurdenburg für H. de Keyser in Anspruch genommene Figur vom Lettner in s'Hertogenbosch, jetzt im Victoria and Albert-Museum zu London (Oudheidkundige Bond 1920), halte ich nur für eine Schularbeit.

**S. 190,** Zeile 18 v. u. Fürstenbergaltar 1608 statt 1687.

**S. 201.** Eine Alabasterstatuette des Meisters der Skulpturen am Gymnasium fand ich im Braunschweiger Landesmuseum (Nr. 70).

**S. 208.** Münsterman ist in Hamburg nur archivalisch nachweisbar. Ein Bildhauer se ner Zeit in Hamburg ist Maximilian Steffen. Ein signiertes Epitaph von ihm für von der Flechte (†1630) in der Katharinenkirche. Von diesem Künstler dürfte auch die Kanzel der Kirche 1631—33 gearbeitet sein, die in Dehios Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler unbegreiflicherweise als „in Italien gefertigt" bezeichnet wird. Steffen scheint mit der Magdeburger Schule in Verbindung zu stehen, doch lassen sich auch Beziehungen zum Münstermanstil feststellen. Kanzel von 1638 und einige Epitaphien des Doms in Bremen — diese weisen auf die westfälische und sächsische Bildhauerschule — können als Arbeiten des Münstermankreises ebenfalls zum Vergleich herangezogen werden, erklären jedoch nicht das künstlerische Phänomen Münsterman.

**S. 237.** Die Ruhende Diana des Pal. Barberini ist sehr verwandt mit einem kleinen Tonbozzetto des Braunschweiger Landesmuseums, der auf der Unterseite die gemalte Signatur trägt: Lor. Matielli (sic!) fecit.

**S. 243.** Im Schweriner Museum befindet sich ein sehr schöner Tonbozzetto Chronos und Wahrheit, den ich als eigenhändige Arbeit des Gio. Lor. Bernini ansehe. Er muß noch vor der von Fraschetti veröffentlichten Zeichnung der Sammlung Chigi entstanden sein.

**S. 300.** Es würde mich nicht wundern, wenn die archivalische Forschung als Urheber der Raserei den Namen des Quellinusschülers Albert Vinkenbrinck feststellen würde.

**S. 351.** Eine „Anno 1725. J. L. Bromig. Bildhauer. fecit" signierte Bleigruppe, Herkules die Hydra bekämpfend (Höhe 1,04 m), befindet sich in der Städtischen Galerie zu Frankfurt a. M. — Zwei signierte kleine Specksteinreliefs von Georg Schweigger, das eine nach Albrecht Dürer, besitzt das Braunschweiger Landesmuseum.

**S. 358.** Die Atlantenstatuette im Bayrischen Nationalmuseum, die hier für Braun von Braun in Anspruch genommen wird, kommt ähnlich auch als Bronzestatuette vor, z. B. im Braunschweiger Landesmuseum. Die Proportionen sind jedoch gestreckter und weisen nach Italien. Hat B. das Motiv kopiert?

**S. 360.** Der Herkulesbrunnen von Georg Wieshacker ist heut verschwunden.

**S. 400.** Abb. 434. Die Gruppe von Wilhelm Beyer stellt Apoll und Daphne dar, doch scheint die angstvolle Flucht der Nymphe dem Rokokokünstler nicht recht verständlich zu sein: das Wehren wird Begehren und die Verwandlung scheint eher Strafe als göttliches Erbarmen.

# XVI. Verzeichnis der Kunstdenkmale.

**Ein Sternchen * unter der Abbildung bezeichnet eine Originalaufnahme des Verfassers.**

# XVII. Namenverzeichnis.

# XVIII. Inhaltsangabe.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01483 2490

